

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A
UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN PHILOSOPHIE

PAR
LIANE SOUSA DE ARAUJO

ESTHETIQUE DU CINEMA: MONTAGE, EISENSTEIN

MAI 1992

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à M. André Gaudreault, mon co-directeur, pour ses conseils, son attention, ses corrections minutieuses et son aide inestimable apportée tout au long de mon travail de recherche. Je remercie aussi Mme. Lucia Guarany, de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro, pour son aide dans l'élaboration de mon projet de recherche.

Le support financier à ma recherche a été accordé par le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Science. Je tiens à exprimer ma gratitude envers cette institution, tout en remerciant la personnel de la Direction de la Coopération, spécialement Mme. Andrée Doray, pour son attention.

Je remercie aussi M. Richard Caron, pour sa patience et ses suggestions fort appréciées. Je remercie enfin les professeurs et collègues avec qui j'ai eu l'occasion de travailler ou d'échanger des idées.

TABLE DES MATIERES:

	Page
REMERCIEMENTS.....	II
TABLE DES MATIERES.....	III
INTRODUCTION.....	1
PRELIMINAIRES.....	6
CHAPITRE I.....	8
1.De l'Image.....	8
2.Les Figures de Tropes dans la Littérature et au Cinéma.....	11
3.Les Codes.....	22
4.L'Image et Représentation.....	26
5.L'Epopée et le Pathétique.....	32
6.Le Symbolique et l'Image Cinématographique.....	35
CONSIDERATIONS INTERMEDIAIRES.....	47
CHAPITRE II.....	52
2.Théorie de la Représentation: Freud, le Mot d'esprit et le Rêve.....	54
2.1.Le Transfert et le Montage chez Eisenstein.....	65

CHAPITRE III.....	72
3.L'Idéologique et la Métaphore Visuelle.....	72
3.1.Eisenstein et l'Idéologique:Profil Historique.....	79
3.2.Le Montage Comme Instrument Idéologique.....	83
3.3.Le Pathétique et l'Idéologique.....	85
CONCLUSION.....	93

INTRODUCTION

Pourquoi le cinéma ? C'est peut être la question qui m'a été posée le plus souvent pendant ces deux années de recherche. Question qui n'est pas sans intérêt, étant donné que l'esthétique a élargi son champ d'études à d'autres arts. Le cinéma est un art dont la philosophie ne s'est pas assez occupée, les analyses en esthétique du cinéma ne sont pas très nombreuses. Cependant quelques études très importantes ont déjà été faites,¹ notamment sous l'influence des mouvements théoriques suivants: structuralisme, théories marxistes de l'idéologie, sémio-linguistique, etc. Pour répondre adéquatement à la question "pourquoi le cinéma ?", il nous faut en fournir la justification philosophique. Comme éléments de réponse à cette justification, on pourrait souligner les dimensions sociale, artistique, idéologique, anthropologique, sémiotique, symbolique, ou psychanalytique qui constituent autant de champs ouverts à des études les plus variées.

On pourrait aussi utiliser le projet d'une "esthétique comparative" comme l'a proposée Etienne Souriau; mais pour s'engager dans une telle analyse il faudrait trouver la spécificité des codes cinématographiques. Dans la mesure où l'on cherche cette spécificité, on se rend compte de l'interférence des autres arts dans les systèmes de codes cinématographiques. Même au niveau d'une formalisation du langage cinématographique, les difficultés sont grandes, car une démarche sémiotique se montre plus verbalisante qu'iconique. Cette approche, en appliquant intégralement les concepts propres à la linguistique, néglige de rendre compte d'une série d'éléments esthétiques propres à l'image cinématographique; comme par exemple la plastique.

¹ Les premiers théoriciens du cinéma sont les italiens Giovanni Papini et Edmondo de Amicis. Papini a publié en 1907 Filosofia del Cinematografo et Amicis Un Cinematografo Cerebrale.

Entreprendre une analyse esthétique du cinéma, c'est essayer de tenir compte de certains problèmes majeurs et spécifiques à cet art. Le montage a été l'un des problèmes les plus complexes et passionnants pour l'esthétique et la symbolique du cinéma. En effet, comme on pourra le constater dans les chapitres suivants, cette problématique ou plutôt cette méthode de construction de sens, a permis au cinéma une ascension au rang des beaux-arts. Le film n'est plus une simple reproduction de la réalité, le film raconte, montre, critique et déforme la réalité. Le début de l'esthétique du cinéma est marqué par les conséquences de cette découverte. On doit à S. M. Eisenstein toute une série d'ouvrages consacrés au cinéma. C'est grâce à ses études que le cinéma est devenu un phénomène analysable du point de vue esthétique.

Le choix du montage est justifié par les possibilités d'études en termes symboliques, psychanalytiques et idéologiques. En effet, ce sont les trois facettes d'un même problème. L'objectif de ce mémoire est donc de faire une analyse de ces trois aspects du montage et de montrer leur influence au niveau d'une esthétique du cinéma. Mais ces trois aspects ne vont pas être étudiés dans l'ensemble du cinéma; on ne pourrait pas s'occuper de la diversité des codes spécifiques à chacun des films. Le choix d'un auteur, Sergei Eisenstein, dont les recherches ont touché en bonne partie les trois aspects cités plus haut, est nécessaire afin de mieux délimiter la problématique. Sa théorie du montage des attractions et du montage audiovisuel nous ont mis dans le centre de sa démarche qualifiée d'anthropologique par Pietro Montani. C'est l'homme qui est la structure fondamentale de l'oeuvre; l'homme en tant que partie constitutive de la composition artistique, et l'homme en tant que spectateur: sujet capable d'assimiler et d'interpréter les messages véhiculés par l'homme auteur et créateur.

Le montage est utilisé dans plusieurs arts comme le photomontage, les arts plastiques, la poésie, le roman, le théâtre et le cinéma. Ce procédé technique a suscité un très grand débat philosophique, littéraire et idéologique. On pourrait citer les travaux de Benjamin, Brecht, Bloch, Lukacs et Eisenstein. Au cinéma, le montage a contribué d'une façon remarquable à la complexification du langage cinématographique.

Le projet d'une grammaire cinématographique semble impossible; des études à ce sujet nous montrent bien qu'il y a certains rapports entre le langage filmique et le langage verbal, néanmoins il y a aussi beaucoup de différences entre eux. La différence première se situe au niveau de l'image, cette dernière est d'ailleurs notre point de départ, car le cinéma est un art de la *mimésis* et de la *diégésis*. La notion de diégèse est très importante pour la sémiologie du cinéma. Ce mot vient du grec διηγησις signifiant narration, il désignait une des parties du discours juridique. Dans le cinéma, ce terme a été introduit par Etienne Souriau,² il représente l'instance représentée du film. Ici on le prendra dans le sens de récit. Le deuxième niveau de l'image est lié au domaine des tropes et du symbolique. Les tropes sont des figures qui permettent à un mot ou expression d'acquérir un sens second ou d'être détournés de leur sens propre. Ceci est un problème qui nous permet d'engager une discussion sur les deux axes du langage: le syntagmatique et le paradigmatique. Dans la rhétorique freudienne, les tropes comme la métaphore et la métonymie sont importants pour comprendre les concepts de condensation et de déplacement. Il est aussi possible d'étendre notre analyse en utilisant les concepts d'identification et de transfert. Ces concepts nous seront fort utiles pour une analyse de l'idéologique. En effet, on ne pourrait pas parvenir à ce niveau sans avoir posé dès le départ des problèmes concernant l'image au cinéma.

² Etienne SOURIAU, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Le montage est une catégorie esthétique, une unité constitutive du champ esthétique qui est une forme de discours philosophique. C'est une catégorie qui a rompu avec le vocabulaire esthétique traditionnel, il n'est plus question d'une "inspiration divine", étant donné que l'objet artistique est construit, pensé et produit en visant un but esthétique ou idéologique. Le montage permet au discours filmique de s'organiser selon les deux axes du langage. Ces deux axes du langage sont importants aussi pour une analyse des concepts comme la condensation et le déplacement.

Dans le premier chapitre, nous définirons l'image dans les deux discours: le verbal et l'imagé. Nous exposerons également les tropes dans la littérature et au cinéma. C'est d'ailleurs un problème fort intéressant pour le montage, étant donné qu'Eisenstein voulait réaliser une "poétique de l'image cinématographique". Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les processus primaires tels que la condensation et le déplacement dans ses relations avec les tropes. Cette analyse est importante pour une exposition des mécanismes psychiques comme l'identification et le transfert. L'identification primaire est responsable de la participation active spectateur/film. Nous parlerons également du monologue intérieur, le discours intérieur d'Eichenbaum, qui est une étape importante dans la compréhension du film. Le spectateur fait des anticipations de l'action dans le but d'avoir une compréhension de l'histoire. Le transfert est un processus important, et il est, dans le film, très proche du concept d'identification primaire. Notre but sera d'encadrer la problématique spectateur/film dans un niveau privilégié par Eisenstein: le niveau spectatoriel. Nous serons plus proche des réactions du spectateur que du "texte filmique" en tant que tel.

La question de l'identification primaire est proche de celle de l'efficacité idéologique. Cette dernière est une sorte de légitimation du discours idéologique et aussi l'un des buts du

montage des attractions. Dans les films d'Eisenstein, l'idéologique cherche non seulement à légitimer, mais aussi à intégrer les "masses". Dans le Cuirassé Potemkine, on remarque cet appel ayant une connotation très fraternelle: "Frères!", un appel à l'union pour pouvoir lutter contre l'idéologie dominante ou revendiquer des droits. Or, pour que ce type de film puisse avoir un impact, il faut non seulement que le spectateur y croie, mais aussi qu'il fasse un investissement d'affects au fur et à mesure qu'il s'identifie au contexte montré par le film. Il est intéressant de noter que cette sorte d'attente collective vers un monde meilleur est une caractéristique de l'utopie. La question de l'espoir dans les films d'Eisenstein est plus utopique dans le sens blochien que proprement idéologique. Ce type d'analyse par le biais de l'idéologie sera le thème de notre troisième chapitre.

Le présent travail se structure donc de la façon suivante: le premier chapitre traite des questions relatives à l'image et au langage cinématographique, il s'agit d'une approche qui tient compte de certains aspects du langage cinématographique comme le symbolique et le tropique. Dans le deuxième chapitre, on abordera les questions liées à la relation spectateur/film, l'approche sera psychanalytique. Dans le troisième chapitre on essayera de voir quels sont les impacts idéologiques et utopiques du montage au cinéma étant donné que ce dernier est un système de représentation sociale.

PRELIMINAIRES

Il est impossible de traiter du cinéma sans parler de sa matière première: l'image. Au cinéma l'image est plus qu'une simple reproduction du réel. Elle est tellement chargée d'un coefficient sensoriel et émotif qu'elle engendre une impression de réalité. Ainsi il nous semble important de faire une description de ce qu'on appelle image, de cerner la compréhension de ce concept et de déterminer son importance pour la problématique du montage chez Eisenstein. L'image est une cellule du montage basée sur une conception organique. Notre point de départ sera le symbolique et les figures de tropes, sans pour autant nous réduire à faire une rhétorique de l'image. Il ne s'agit pas ici d'un problème nouveau, cependant les analyses faites jusqu'ici n'ont pas beaucoup de lien avec ce que Eisenstein appelait le *pathétique* dans sa théorie du montage. Il serait très difficile de parler du montage sans reprendre ses idées à propos de l'image et du symbolique.

En effet, on doit parcourir un long chemin avant d'arriver à une définition de l'image. Comme il s'agit du cinéma et non pas de la littérature, la catégorie de visuel-visible³ de l'image photographique-filmique nous met dans un système extrêmement codé où l'analogie avec le réel visible fait la première différence entre l'image littéraire et l'image filmique. En littérature l'image a un sens très large; elle englobe les différentes figures de rhétorique, telles que la métaphore, la métonymie et la synecdoque. Tandis qu'au cinéma l'image est une sorte de rétrospection, un avoir été-là, qui en étant représenté devient un être-là. Voilà la deuxième différence, le degré de monstration des images. L'image est une présence vécue et une absence réelle, une présence-absence, un double reflet de ce qui a-été-là et de ce qui est-là, enfin elle a cette qualité double, objective-subjective.

³ René LINDEKENS, *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976.

Le double est effectivement universel dans l'humanité archaïque. C'est peut-être même, le grand mythe humain universel. Mythe expérimental: sa présence, son existence ne font pas de doute: il est vu dans le reflet, l'ombre, senti et deviné dans le vent et dans la nature, vu encore dans les rêves. Chacun vit accompagné de son propre double. Non pas tant copie conforme, et plus encore qu'*alter ego* : *ego alter*, un soi-même autre.⁴

Cela nous pose une première difficulté qu'on essayera d'éliminer en partant d'abord du figuré dans la littérature et dans le cinéma pour ensuite traiter des tropes et du symbolique. En guise d'hypothèse, on peut avancer que dans le cinéma, le sens figuré naît à partir du dialogue des images. Il est important de noter que le langage symbolique au cinéma est très proche du langage onirique, si bien que dans le rêve les affects cherchent des représentations pour la production d'une condensation, tandis qu'au cinéma les images sont déjà là, chargées d'affects pour éveiller les émotions.

⁴Edgar MORIN, Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Paris, Editions Gonthier, 1958, p.25.

CHAPITRE I

1. DE L'IMAGE.

La question de l'image ne peut pas être séparée des questions relatives à la perception du réel. Autrefois l'art était imprégné de symboles et par conséquent la notion de réel se trouvait pliée aux exigences de l'imaginaire. Avec le temps, la conception de la nature était de plus en plus liée à une imitation la plus fidèle que l'on puisse en faire, une *mimésis*. Herman Koller⁵ émet l'hypothèse que l'origine de ce terme est lié à la danse et aux formes théâtrales parlées et rythmées. L'important, dans sa thèse, c'est la confirmation de l'origine théâtrale de ce concept.⁶ Étant comprise dans un sens très large, la *mimésis* peut être étendue aux notions d'imitation expressive, imitation du modèle: l'émulation et la représentation ou reproduction. "Dans l'antiquité, (...) la *mimésis* se retrouvait indubitablement au centre des discussions sur la peinture ou la sculpture."⁷

Chez Platon, cette activité fabricatrice d'images est propre à l'homme⁸. Dans les arts, dans la tragédie ou dans la poésie, la *mimétikè*, ou activité imitatrice, est présente. La *mimésis* est une fabrication d'images et non pas de réalités. L'accent doit être mis entre l'image et la chose dont elle est image, c'est un rapport de ressemblance. C'est pour cela que l'image chez lui relève de la catégorie du même. Cela est dû à la pensée archaïque, dont la dialectique présence/absence, du même et de l'autre, se joue dans la dimension *d'au-delà*.

⁵ Bernard LAMBLIN, *Art et nature* p.75.

⁶ ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980.

⁷ E.H GOMBRICH, *L'Art et l'illusion- psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971, p.31.

⁸ Jean-Pierre VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, Paris, François Maspero, 1979.

Cette dimension comporte l'*eidôlon* (chez Platon, ce terme est défini comme second terme pareil). Ce terme peut avoir plusieurs formes de représentation ou plusieurs niveaux de manifestation: dans le rêve (*onar*), dans une apparition suscitée par un dieu (*phasma*), ou le fantôme d'un défunt (*psyché*). Cela veut dire que dans l'*eidôlon* on a une présence réelle qui se manifeste aussi en tant qu'absence.

L'image est de l'ordre du paraître, et la mimésis est une expression des différents modes de ce paraître. La question de la *phantasia* est dérivée du paraître. La *phantasia* est contiguë à la sensation et à l'opinion, elle est définie par son insertion dans le paraître. En effet, la problématique de l'être et celle du paraître chez Platon sont en opposition. L'image va s'approcher de la définition de semblance et le paraître n'est qu'un aspect, un niveau de la réalité. Cette approche a pour but l'élimination de la catégorie du visible de l'image, maintenant l'accent va être mis sur l'essence du paraître. Par conséquent, chez Platon il n'y a pas de paraître sans l'être, ou d'image sans réalité. On a alors deux sortes de *mimésis* : une *mimésis* illusionniste et une *mimésis* philosophique. La première consistant dans une simulation des apparences et la deuxième dans une assimilation intime de soi à ce qui est autre, on doit se rendre semblable à l'objet contemplé.

L'homme a essayé de reproduire la nature dans les plus petits détails. Cependant cette recherche au niveau de la forme s'est enrichie de plus en plus par des découvertes au niveau de la couleur, de la perspective et de la lumière. Avec les impressionnistes, la lumière et la couleur occupent une place importante au détriment de la forme. Il y a un élargissement de la notion d'imitation. "La découverte des impressionnistes est double. Ils ont d'une part,

substitué à l'ancienne une nouvelle notion de l'objet; ils ont renouvelé l'étude analytique de la lumière et de la couleur."⁹

La naissance du cinéma et de la photo viennent poser dans une autre perspective l'interprétation de la réalité par l'homme. Le passage du daguerréotype à la photo sur papier a causé un certain changement au niveau de ce qu'on appelle le visible. L'impression de réalité que produit le cinématographe restitue aux êtres projetés sur l'écran une vie autonome. C'est cette possibilité de voir à l'écran une autre dimension de la réalité qui a permis le rapprochement cinéma/rêve. Peut-être que la notion d'image a subi des changements importants¹⁰, ainsi que la notion de réel. En effet l'une ne va pas sans l'autre. La perception ne se fait pas sans l'image, qui n'est pas essentiellement physique, mais mentale. La notion d'image est aussi un phénomène culturel, le décodage des images est le résultat d'un apprentissage basé sur des modèles culturels.

La définition de l'image¹¹ dans la physique est constituée par un ensemble de points réels ou virtuels où vont converger, après un passage dans un système optique, les rayons lumineux issus des divers points d'un corps donné, choisi comme objet. Ainsi peut-on dire qu'il y a trois sortes d'images. Une image réelle qui peut être reçue sur un écran, une image virtuelle, qui n'a pas d'existence physique dans l'espace, l'image en tant que telle (celle qui est vue dans un miroir plan) et l'image rétinienne qui est l'image photographique.

⁹ Pierre FRANCASTEL , *Art et technique*. Paris, Editions Denoël, 1983, p.138.

¹⁰ On ne doute pas que les notions d'authenticité et de vérité dans l'oeuvre d'art ont subi des changements causés par ces nouvelles techniques de reproduction que sont la photographie et le cinéma.

¹¹ Cette définition a été prise dans le *Petit Robert*.

Outre ces définitions de l'image propres aux sciences de la nature, on retrouve aussi les définitions de l'ordre des sciences de l'esprit, où l'image est apparentée à une représentation mentale. Entre l'image et l'imaginaire il y a un lieu commun qui est l'imagination. Dans l'image on a un reflet de la réalité, constitué d'une représentation mentale et d'une représentation matérielle. L'imaginaire va imprégner cette image qui est déjà double de représentations et d'affects. Dans ces conditions la définition donnée par René Lindekens¹² à propos de l'image photographique-filmique nous paraît la plus complète, étant donné qu'il part du visuel-visible. L'image photographique-filmique est strictement un substitut du réel visuel-visible, de ce qui est perceptible, en tant que visuel, du monde. Ce substitut lui-même visible est soumis à une perception visuelle directe. On a un objet de perception double qui englobe d'une part une substitution du réel et d'autre part la représentation iconisée de ce réel.

2. LES FIGURES DE TROPES DANS LA LITTÉRATURE ET AU CINÉMA

Avant de parler des tropes au cinéma, on a jugé intéressant de faire un bref exposé de ces tropes en littérature. Il ne s'agit nullement d'une étude exhaustive de ces tropes, étant donné que la notion de figuré en linguistique ne correspond pas tout à fait avec la notion d'image au cinéma. D'après Irène Tamba-Mecz, la notion de figure d'Aristote jusqu'à Fontanier s'adresse aux sens et à la mémoire et a pour rôle d'illustrer ou d'authentifier quelque représentation mentale en assimilant celle-ci à un équivalent phénoménal qui lui fournit une caution exemplaire. Chez Aristote la notion de figure est attachée aux formes des noms, "un mot peut être propre ou un terme dialectal, ou une métaphore, ou un mot d'ornement, ou un mot forgé, ou allongé, ou raccourci, ou modifié."¹³ Le mot propre est

¹² René LINDEKENS, *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Editions Klincksieck, 1976.

¹³ ARISTOTE, *Art Poétique*, chapitre XXI, Paris, Editions Garnier, 1944, p.483.

défini comme un mot dont chacun de nous se sert et un terme dialectal est un mot dont se servent les gens d'un autre pays. Quant à l'image, elle est unie à une forme par le moyen d'une analogie. La figure, moins marquée par son passé rhétorique, est définie comme une appellation générique pour désigner tout énoncé caractérisé par la propriété sémantique d'évoquer une signification figurée. Chez Aristote, dans le livre III de la Rhétorique, l'image et la métaphore sont à peu près la même chose, l'image a un caractère de comparaison, tandis que la métaphore est une substitution de sens.

Lorsque Homère dit d'Achille "qu'il s'élança comme un lion c'est une image; mais quand il dit : " ce lion s'élança" c'est une métaphore. Comme le lion et le héros sont tous deux courageux, par une transposition Homère a qualifié Achille de lion.¹⁴

D'après Ricoeur,¹⁵ la différence entre la comparaison et la métaphore chez Aristote consiste dans la forme de prédication: être comme, être. On remarque que dans la métaphore la prédication est plus puissante. La métaphore chez Aristote doit être tirée de l'analogie et appartenir à un même genre. Une autre différence entre l'image et la métaphore est que l'image est plus proche de la poésie tandis que la métaphore est plus proche du discours. On a une métaphore généralisée qui occupe tout l'espace de trope: le terme recouvre alors l'ensemble des figures du mot, quel que soit le rapport existant entre le terme propre et le figuré. La métaphore chez Aristote est "une sorte de transfert du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou d'une espèce à une autre par moyen de l'analogie."¹⁶ La notion d'épiphore est très importante pour la métaphore, contrairement à ce qu'ont pensé les

¹⁴ ARISTOTE, Rhétorique, livre III, chapitre IV, "De l'image ou Comparaison", Paris, Editions Garnier, 1944.

¹⁵ Paul RICOEUR, La Métaphore Vive, Paris, Seuil 1975

¹⁶ ARISTOTE, Art Poétique, p.483.

traducteurs d'Aristote, cette notion n'est pas le synonyme de métaphore; l'épiphore est l'attribution, le transport ou l'opération par laquelle on attribue un nom. La métaphore est l'application de l'épiphore à une chose d'un nom appartenant à une autre en passant du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre. D'après Ricoeur, la théorie aristotélicienne de la métaphore se construit sur quelques postulats¹⁷:

- L'opposition entre le mot ordinaire et le mot étranger
- L' écart du second par rapport au premier
- Le Transfert de sens du mot emprunté à la chose à dénommer
- La Substitution de ce mot à celui que l'on aurait employé à la même place
- La Possibilité de restituer ce dernier
- Le Caractère orné du style métaphorique
- Le Plaisir pris à ce style

Chez Fontanier, la métaphore consiste à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui n'entretient avec la première qu'un lien de conformité ou d'analogie.¹⁸ Chez Aristote, la métaphore qui se fait selon l'analogie est privilégiée. A propos des figures il ne s'agit pas de la substitution d'une expression figurée à une expression propre, mais de l'apparition du sens figuré à la place du sens propre. Chez Fontanier les tropes sont définis comme la substitution d'un signifié à un autre, le signifiant restant identique. Dans les figures, ce qui arrive est la substitution d'un signifiant à un autre, le signifié étant le même. Chez lui le point de vue historique n'est pas linguistiquement pertinent, les mots sont pris d'après leurs significations habituelles, dans un critère

¹⁷ Paul RICOEUR, Op. cit. p.67.

¹⁸Jean MOLINO , Françoise SOUBLIN, et Joëlle TAMINE, "La Métaphore". Revue Langages n. 54 p.5, Paris, Didier Larousse, 1979.

synchronique. D'après le Groupe μ ¹⁹, la métaphore est une modification du contenu sémantique d'un terme et non pas une substitution de sens. Cette modification résulte de deux opérations de base : addition et suppression de sèmes. Les sèmes sont des unités de signifié. La métaphore est le produit de deux synecdoques, on doit les coupler pour obtenir une métaphore. En effet, on a deux types de métaphore: une conceptuelle qui est purement sémantique et qui joue sur les opérations d'adjonction et de suppression de sèmes, et une autre référentielle qui joue sur l'adjonction et la suppression des parties. C'est ce type de métaphore qui nous intéresse, car les métaphores en question sont basées sur des images (représentations mentales et imagées). Quant à la métonymie, sa définition dans la rhétorique ancienne était basée sur une relation cause/effet, contenant/contenu, et certains théoriciens modernes ont jugé que cette définition n'était pas satisfaisante. Du Marsais a établi une différence entre la métonymie et la synecdoque. Contrairement à la synecdoque, il y a dans la métonymie, une relation entre les objets de telle sorte que l'objet dont on emprunte le nom subsiste indépendamment de celui dont il suggère l'idée. Ce qui est intéressant ici, c'est que la synecdoque existe d'après un ensemble tout/partie. Il est important de noter que les tropes ont subi des grands changements. Par exemple, Du Marsais est passé de treize catégories de tropes à trente, et Beauzée a réduit ces treize ou trente catégories à trois.²⁰ Les raisons pour lesquelles il y a eu ces changements ne seront pas élucidées ici, car on portera attention à trois tropes seulement, la métaphore, la métonymie et la synecdoque. Justifier le choix de ces trois tropes, dans le contexte d'une analyse au niveau du discours imagé, serait justifier l'importance des symboles au cinéma. Eisenstein annonçait déjà dans La non indifférente nature ²¹ l'importance de ces trois tropes pour une poétique cinématographique. Il est

¹⁹ GROUPE μ - Jacques DUBOIS, Francis EDELINÉ, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, François PIRE, Hadelin TRINON, Rhétorique générale, Paris, Librairie Larousse, 1970. p.101-108.

²⁰ Jean MOLINO, Françoise SOUBLIN, et Joëlle TAMINE, Op. cit.

²¹ V.I, p. 19-20.

Dans un contexte filmique et dans un contexte littéraire on peut parler plus facilement de la métonymie et de la synecdoque étant donné que son rapport de contiguïté n'introduit pas une représentation imprévue dans le contexte car, contrairement à la métaphore, on n'effectue pas un transfert de sens. Chez Eisenstein²², la métaphore est un processus d'échange d'une qualité entre ce qui la possède en propre et ce à quoi elle n'est pas ordinairement associée, la métaphore est un mécanisme de transfert ou d'échange de sens. Eisenstein ne s'attache pas aux définitions rhétoriques habituelles. La métaphore filmique naît à partir de la juxtaposition de deux images par le moyen du montage dont la confrontation doit produire un sens second chez le spectateur. Une séquence du film d'Eisenstein La Grève, est un bon exemple de métaphore. Nous voyons dans ce film, en plans alternés, des policiers qui répriment des manifestants ainsi que des boeufs que l'on égorge à l'abattoir. Cette séquence est aussi un bon exemple de montage des attractions que l'on résumera de la façon suivante:

- Les manifestants courent
- Un boeuf tombe
- Le boeuf est égorgé
- Les manifestants courent
- Les policiers courent après les manifestants
- Le boeuf meurt
- Des manifestants morts en bas de la falaise
- Les policiers marchent
- L'intertitre final: "Remember proletarians"

²² Sergei EISENSTEIN, Le film, sa forme son sens, pp.400,401. La Non Indifférente Nature, p.358, V.I.

Jean Mitry²³ ne considère pas l'existence des métaphores au cinéma : l'exemple que l'on vient de donner serait pour lui une simple association d'idées, étant donné que la métaphore filmique est essentiellement comparative ou associative. Christian Metz²⁴ élargit davantage le champ rhétorique des tropes comme la métaphore et la métonymie. En fait il conçoit les tropes comme étant des processus de figuration (au sens freudien). Dans la rhétorique, la métaphore fait partie des tropes par ressemblance, ces tropes-là consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue. Au cinéma, selon Marcel Martin²⁵, il y a trois types de métaphores: les métaphores plastiques, les métaphores dramatiques et les métaphores idéologiques. Dans les métaphores plastiques, l'analogie et la ressemblance sont les éléments fondateurs des contenus représentatifs de l'image. Les métaphores dramatiques sont fondées sur l'action et apportent des éléments explicatifs pour la compréhension du récit, une sorte de montage des attractions. Ce montage était basé sur le théâtre. Eisenstein l'avait employé au Proletkoul't, avant de l'utiliser au cinéma. Ce montage avait pour but de donner un certain effet thématique final. L'attraction du point de vue théâtral équivaut au pathétique au cinéma, qui est un effet obtenu à partir des associations faites par le spectateur d'après le dessein du film: "Ce sont des enchaînements d'associations liées dans l'esprit d'un spectateur donné à un phénomène donné."²⁶ D'après Eisenstein, le cinéma est lié au théâtre par son matériau fondamental qui est le spectateur. Le cinéma eisensteinien cherche une identification et non pas une distanciation. Le montage des Attractions s'est avéré une façon de produire une efficacité idéologique "une série de coups portés à la conscience et aux sentiments du spectateur."²⁷ C'est pour cela que l'attraction est

²³ Jean MITRY, Le cinéma expérimental, p.124.

²⁴ Christian METZ, Le signifiant imaginaire p.180.

²⁵ Marcel MARTIN, Le langage cinématographique, Paris, Les éditeurs français réunis, 1977, p.105.

²⁶ Sergei EISENSTEIN, Au delà des étoiles, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p.130.

²⁷ Op. cit p.127.

définie comme une pression qui cherche à produire un effet émotif chez le spectateur. Le film est dans ces termes une monstration tendancieuse des événements. Une caractéristique importante de ce type de montage, c'est le choix du public. Il faut qu'il soit le plus homogène possible, une autre caractéristique est la question des images/fragments. Ce type d'image vise à produire des associations chez le spectateur, en produisant des chocs d'images. On pourrait dire que le montage des Attractions est fondé dans l'action et dans le dynamisme des images/choc.

Quant aux métaphores idéologiques, elles ont comme but de réveiller dans la conscience du spectateur une idée dont la portée dépasse le cadre de l'action du film, ce qui oblige le spectateur à prendre une position vis-à-vis des problèmes sociaux. D'une manière générale la métaphore est la figure la plus importante, que ce soit dans le discours verbal ou dans le discours imagé. La synecdoque est beaucoup moins controversée que la métaphore.

Fontanier²⁸ appelle la synecdoque "trophe par connexion", trope par lequel on prend la partie pour le tout ou, ce qui arrive plus rarement, le tout pour la partie. L'image filmique est susceptible de recevoir ce genre de trope par le moyen du gros plan par exemple. Il s'agit là d'une caractéristique de l'image photographique-filmique, qui la différencie de l'image théâtrale.

Au cinéma, les images montrent ce qu'elles montrent, c'est-à-dire que les degrés d'abstraction sont, comparés à la peinture, très bas. L'image et la dénotation sont, en effet, en un sens primitif ou propre, dans une relation d'analogie. Il s'agit aussi d'un phénomène de croyance. Nous méprisons le rôle de l'idéologie lorsque nous disons que ce qui nous est

²⁸ Pierre FONTANIER, Les figures du discours p.87.

montré dans un film est une reproduction fidèle de la réalité. En effet cette réalité est déjà imbibée d'un sens, d'une intentionnalité. Mais, si l'on considère le contexte présenté par le film, cette affirmation ne tient pas compte des contenus métaphoriques ou symboliques. Ce qui distingue ces deux contenus, est de l'ordre de la structure de l'image. Dans le symbole, on a deux moitiés, d'un côté le signe et de l'autre le signifié, tandis que la métaphore serait d'ordre conceptuel, une sorte d'opération qui s'applique aux symboles.

À propos du langage cinématographique, Christian Metz affirme que le film n'est pas une langue et cela nous semble bien évident, mais un langage. Emilio Garroni ²⁹ soutient qu'il faut parler d'un langage filmique associé à un langage interne à la place de parler d'un langage sans langue comme l'a fait Christian Metz³⁰. Jean Mitry est aussi en désaccord avec Metz. Surtout en ce qui concerne une application directe des concepts propres à la linguistique au cinéma. Les raisons données par Mitry remettent en question l'approche de l'image en tant que signe dans le même sens que le mot. L'image, d'après lui, ne peut pas être un signe au cinéma, parce qu'elle acquiert un sens d'après un contexte, c'est-à-dire que ces valeurs signifiantes sont acquises de façon différentes du mot : "Vous pouvez faire dire n'importe quoi à une image, vous ne pouvez pas faire dire à un mot n'importe quoi."³¹

D'après Jacques Aumont³², la distinction langue/langage n'était pas faite clairement chez Eisenstein à cause du mot russe "iazyk" qui signifie tout aussi bien langue que langage.

²⁹Emilio GARRONI, "Langage verbal et éléments non -verbaux dans le message filmico-télévisuel" in Cinéma: théories, lectures, n. spécial de la Revue d'Esthétique, Paris, Klincksieck, 1978.

³⁰ Christian METZ, A significação no cinema, p.45.

³¹ Jean MITRY, " Problèmes fondamentaux du montage au cinéma des années vingt", in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1978 p.84.

³²Jacques AUMONT, Montage Eisenstein. Paris, Albatros,1979, p.49.

Ce qui est intéressant dans l'approche eisensteinienne du langage cinématographique, c'est l'introduction de la notion de fragment. Le fragment est le plan filmique, un élément relationnel dans le sens d'unité d'agencement. On peut voir dans cette notion une proximité du mot, cependant ces deux choses n'ont pas le même statut, le mot et le plan sont différents, car il faut respecter la pluralité des niveaux codiques au cinéma. Nous reviendrons plus tard sur cette question.

Cette affirmation doit éliminer en principe toutes les confusions à propos de ce qui est propre au cinéma et de ce qui est propre à la littérature, matière d'expression et contenu d'expression sont bien distincts du signifiant et du signifié, Hjelmslev³³ affirme sur ce point qu'un signe n'est pas un signe de quelque chose. Les termes expression et contenu sont des fonctifs de la fonction en question qui est la fonction sémiotique. Mais le contenu d'une expression peut être dépourvu de sens sans cesser d'être contenu. Le contenu établit avec le plan de l'expression une hiérarchie sur la forme/substance, mais on ne parlera pas ici de la hiérarchie des *strata*.. Cette sorte de distinction chez Saussure concernait les deux plans du signe, le signifiant et le signifié. Hjelmslev a complété cette distinction saussurienne en nommant ces strata: forme, substance, expression, et contenu. Ce qui est important chez Hjelmslev, c'est que sa distinction entre forme et substance rend possible une définition précise dans le plan de l'expression du médiateur du signifié qui est la forme. Sans engager une discussion sur ce qui est propre au cinéma et à la littérature, on présentera toutefois des points importants pour une analyse des figures des tropes au cinéma.

Tout d'abord, au niveau du discours imagé, on se trouve avec un langage dans un sens figuré très différent du langage verbal; c'est un langage difficile à codifier étant donné

³³ Louis HJELMSLEV , Prolégomènes à une théorie du Langage, Paris, Editions de Minuit, 1971.

qu'il possède des unités de base que sont les images. L'image au cinéma est un signifiant dont le signifié est ce qui est représenté par l'image, il y a alors un écart moins grand entre la forme et le contenu d'expression. À la différence du mot, l'image équivaut à plusieurs phrases, elle est plus proche des phrases parlées que des phrases écrites. Au niveau du plan, les images sont encore plus proches d'une phrase que d'un mot. Ceci dit, on remarque une facilité d'expression au cinéma plus grande qu'en littérature. Il s'agit d'un niveau d'expression esthétique où les images ont une fidélité très grande au réel; l'impression de réalité nous met à un niveau autre que celui de l'image littéraire. Évidemment, on ne peut pas négliger l'importance jouée par la littérature au niveau de l'esthétique ou de la stylistique cinématographique. Le mot image possédant un sens très large dans les deux domaines, il faut établir de quoi il s'agit : du littéraire ou du filmique, car le mot image évoque un sens général de représentation mentale et un sens stylistique.

En ce qui concerne les figures au cinéma, elles sont des unités significatives et pas distinctives.³⁴ Cela veut dire qu'elles ont un sens et leur signifié est acquis d'après un contexte; en soi-même elles n'ont ni sens ni valeur fixe. C'est ce qu'en linguistique on appelle " un sens relationnel synthétique résultant de la combinaison d'au moins deux unités lexicales dans un cadre syntaxique défini qui se rattachent à une situation énonciative déterminée : contexte."³⁵

Nous nous trouvons dans un niveau où l'imagé et le figuré sont bel et bien proches. La figure régit non seulement l'emploi du langage mais aussi les autres systèmes symboliques. Dans le discours verbal, les tropes sont responsables de la symbolisation; ils forment les différents rapports existants d'un signifié à l'autre, d'un symbolisant à un

³⁴Christian METZ , *Linguagem e cinema* Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p.158.

³⁵ Irène TAMBA-MECZ, , *Le sens figuré* Paris, P.U.F, 1981, p.31.

symbolisé. Au cinéma, l'usage des tropes n'a pas pour fonction de combler des lacunes existantes dans le langage car, contrairement au langage verbal, l'image a la propriété d'exhiber, d'exemplifier, de montrer les qualités de l'objet désiré. Elle acquiert un sens métaphorique ou synecdochique d'après un contexte bien défini où les processus symboliques prennent une place très importante. Si l'on reprend les mots de Freud on retrouvera le symbolique dans toute son imagerie inconsciente. En étudiant les rêves et leur interprétation, ainsi que les mots d'esprit, on assiste à tout un travail au niveau du langage, et même à une rhétorique où les notions comme la condensation et le déplacement jouent un rôle très important. Ces questions seront traitées plus tard dans le deuxième chapitre.

3. LES CODES

En réalité, les codes et sous-codes au cinéma sont très nombreux, la notion de figure est alors définie par rapport aux procédés techniques utilisés dans le film et pour conclure la figure doit être comprise à deux niveaux, le niveau d'un code et le niveau d'un sous-code. La notion de code est divisée en plusieurs types. Ici, on doit différencier le code filmique du code cinématographique. D'après Christian Metz³⁶, le filmique est caractérisé par la multiplicité et l'hétérogénéité des codes qu'il porte en soi et le cinématographique est constitué par un ensemble de codes, cette pluralité des codes est due à une pluralité des films. Un code est selon lui un principe abstrait de l'intellectualité qui est derrière le discours, mais un code n'est pas un discours. Il a en soi l'intelligibilité du syntagme comme celle du paradigme sans être l'un ou l'autre. Contrairement au langage qui est une matière d'expression, le code est un système abstrait. Un code, d'après Umberto Eco, est une série de signaux réglés par des lois combinatoires internes. Ces signaux constituent ce qu'on

³⁶ Christian METZ, *Linguagem e cinema* p.71-104.

appelle un système syntaxique. Un code associe des éléments de la matière d'expression avec des éléments de la matière du contenu.

Le code cinématographique pour être spécifique doit posséder des traits de la matière d'expression qui sont pertinents et qui n'ont aucune manifestation dans d'autres langages. Dès lors, le spécifique au cinéma est difficile à établir car si l'on dit qu'il est le mouvement par opposition à la peinture et la photographie, on oublie que cette caractéristique est commune aussi à la musique. Quant aux moyens techniques, ils sont communs au cinéma et à la photographie: par exemple, la figure de montage comme surimpression est cinématographique mais aussi photographique, la différence entre les deux, c'est qu'au cinéma elle est mobile tandis que sur la photo elle est fixe. Cette spécificité du code cinématographique doit donc être située à deux niveaux : le filmique et l'imagé.

Ce qui nous intéresse parmi tous les codes cinématographiques, ce sont les codes iconiques-visuels. Ils méritent une attention spéciale. Évidemment ces codes s'adressent à tous les domaines qui ont comme trait pertinent cette matière d'expression qu'est l'image. Ces codes sont partagés par plusieurs langages possédant comme structures: la plastique, l'organisation visuelle, le jeu figure et fond, etc. Au cinéma, l'assemblage de toutes ces structures et l'ajout de l'image mécanique qui est obtenue par le moyen d'une duplication l'éloignent un peu des autres langages. On peut dire que c'est justement la mobilité et la multiplicité des images qui caractérisent le filmique. Caractéristique qui est aussi présente dans la télévision. Cette spécificité d'un code n'existe donc pas. Christian Metz n'est pas d'accord avec l'affirmation d'Emilio Garroni. Cependant, il n'a pas montré où se trouve le trait spécifique des codes cinématographiques. A la recherche d'une possibilité de formalisation du langage cinématographique, Christian Metz nous montre les difficultés d'un

tel projet, car il y a dans le langage cinématographique une absence d'unité discrète, c'est-à-dire d'un élément syntaxique dans une perspective générative qui serait commune à tous les films. A ce niveau, les codes posent beaucoup de difficultés, étant donné leur nombre. Ce qu'il appelle code, c'est chacun des champs partiels dont on peut espérer une certaine formalisation, chaque niveau de structure dans chaque classe de films. Par ailleurs, il n'y a pas une grammaire au cinéma.³⁷

On doit alors demander s'il s'agit du signe ou de la chose au cinéma, le film opère-t-il par le signe ou par l'objet? La réponse est que, au cinéma, les choses sont utilisées dans une fonction de signe, il s'agit de la chose (optique acoustique) qui, modifiée en signe, constitue le matériau spécifique du cinéma.³⁸ Mais cette spécificité au niveau du langage cinématographique est très difficile à établir. Si l'on compare le langage musical hautement codé au langage filmique, on remarque que ce dernier est muni de plusieurs codes sans avoir une certaine unité au niveau de ce qui lui est propre. Ici s'ouvre une discussion qui recouvre les deux niveaux, le syntagmatique et le paradigmatique. Le paradigmatique est compris comme systématique. Il implique des notions différentes dans la mesure où elles s'opposent pour signaler des valeurs distinctes; il est l'axe du langage qui englobe des champs associatifs; certains de ces champs sont fondés par une ressemblance purement phonique et certains autres sur une synonymie. L'autre axe du langage est le syntagmatique qui peut être défini comme une combinaison variée de signes. La métaphore, pour Jakobson, serait du domaine du paradigmatique, puisqu'il y a une relation de similarité; et la métonymie du domaine du syntagmatique étant donné la relation de contiguïté.

³⁷Christian METZ, "L'étude sémiologique du langage cinématographique: A quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" in Cinéma théories lectures, n. spécial de la Revue de Esthétique, Paris, Klincksieck, 1978.

³⁸ Roman JAKOBSON, Questions de poétique Paris, Seuil, 1973, p.106.

Depuis Saussure, ces deux axes du langage ont subi des grands changements, on ne parle plus de champ associatif, on parle maintenant de paradigmatique, qui est lié à la langue tandis que le syntagmatique est lié à la parole. Jakobson fournit une contribution très importante en donnant extension à ces termes à d'autres formes de langage dits non verbaux. Il a effectué cet élargissement en lui appliquant l'opposition métaphore et métonymie, la métaphore serait de l'ordre du paradigmatique et la métonymie du syntagmatique. Chaque type de discours métaphorique ou métonymique n'implique pas exclusivement un recours à un axe du langage, puisque syntagme et paradigme sont nécessaires à tout discours. Ce qu'il voulait mettre en évidence c'était la dominance de l'un ou de l'autre.

D'après lui, dans certains films on avait un type de discours métaphorique (dominance d'associations et de substitutions) et dans d'autres, un discours métonymique (dominance d'associations syntagmatiques). C'est-à-dire que la classification d'un film par rapport à l'autre dépendait entièrement de sa codification. Jakobson donne l'exemple des films de Chaplin où les "fondus superposés" seraient des métaphores filmiques et les films de Griffith et d'Eisenstein où le montage, les gros plans, les prises de vue, etc, seraient des procédés d'ordre syntagmatique.³⁹

L'opposition des images, dans la théorie du montage chez Eisenstein, nous fait penser à une paradigmatique. Dans ce cas, on pourrait peut-être parler d'un type de discours étant donné que la notion de contrepoint est située dans les deux axes du langage. Cette notion de contrepoint se joue entre des scènes-chocs et une composition musicale des nuances émotionnelles de l'action. La bande sonore serait constituée des sons et du bruitage, qui

³⁹ IRoman JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Paris, Editions de minuit, 1963, p. 63.

associé aux images, complète le rapport étroit de ces deux axes paradigmatique et syntagmatique réglés par le code du montage. Le montage horizontal serait de l'ordre du syntagmatique car les images fonctionnent comme les mots dans une phrase et le montage vertical serait de l'ordre du paradigmatique étant donné qu'il y a un ajout de sens dû au jeu de collisions successives des images.⁴⁰

4. IMAGE ET REPRESENTATION

Sans vouloir entrer dans les discussions à savoir s'il s'agit d'un contexte d'ordre syntagmatique ou paradigmatique, nous voulons seulement nous situer au niveau phénoménologique du contexte, celui qui est appréhendé par le spectateur, pour arriver à une analyse de la figure au cinéma. Si l'on revient un peu dans l'histoire, on voit que le cinéma est fondé scientifiquement et esthétiquement dans le système figuratif élaboré à partir de la mutation symbolique de la Renaissance, les productions des systèmes figuratifs qui se sont succédés entre le Moyen Âge et le dix-neuvième siècle ont déterminé les conditions de figurabilité du discours cinématographique.⁴¹ Le cinéma insiste sur la perspective monoculaire (caméra), c'est une perspective du Quattrocento.

Cette question des figures au cinéma est liée directement à la nature de la dénotation dans le cinéma et dans la littérature. L'image filmique a sa dénotation assurée par l'analogie perceptive: "Ce leurre "analogique" qui a marqué la figuration occidentale depuis le cinquecento, se trouve redoublé d'une façon spécifique avec le cinéma."⁴² En effet, les

⁴⁰Barthélemy AMENGUAL , Que viva Eisenstein, Lausanne , L'Age d'Homme , 1980.

⁴¹Pascal BONITZER , "Réalité de la dénotation", Paris, Cahiers du cinéma, 1971, n.228 p.40.

⁴² Op. cit, p.40.

figures au cinéma sont des reproductions fidèles produites "sans" l'intervention humaine, sans un degré de symbolisation développé, comme c'est le cas de la peinture par exemple.

Avant de parler des contenus symboliques, Jean-Pierre Oudart fait une distinction qui nous semble très importante pour un développement postérieur de l'impression de réalité au cinéma. Il distingue entre l'effet de réalité et l'effet de réel. Le premier est une réaction psychologique du spectateur à ce qu'il voit, et le second est lié à une activité de cognition, une induction par le spectateur d'un jugement d'existence sur les figures de représentation, et l'assignation d'un référent dans le réel.⁴³ Entre la perception et la représentation mentale, il y a une différence car la perception est plus proche de la réalité que la représentation mentale, c'est-à-dire que les images ne sont pas dans le monde, contrairement aux objets. L'image est une sorte de forme sous laquelle la pensée apparaît à la conscience et se reconnaît comme telle, c'est une pure activité de l'esprit. On doit ajouter que, chez René Lindkens, l'image filmique-photographique est une duplication substitutive du réel, cette duplication a une réalité matérielle qui est la forme médiatrice et productrice du sens de l'image. On a alors un renvoi de la substance à la forme pour avoir le sens de l'image.

Rappelons ici l'importance des images pour la formation du langage. En ce qui concerne la relation idée-image, nous sommes d'emblée dans le champ de l'imaginaire où reposent des représentations issues des compositions de données perçues dans l'objectivité, et mises¹ en rapport avec la subjectivité dont les concepts n'ont pas encore atteint une structure ou cohérence logique. On reviendra plus tard sur cette question de la représentation par le truchement d'une approche freudienne.

⁴³ Jean-Pierre OUDART , "Notes pour une théorie de la représentation", Paris, Cahiers du cinéma, 1971, n.228, p.43-45.

Cependant, le concept est le résultat d'un jugement sur le réel, étant donné que concevoir c'est juger, le jugement porte sur une chose perçue; la pensée concrète porte sur les choses et la pensée abstraite porte sur les concepts. Pour atteindre une "connaissance pure" sur les choses, nous devons associer le travail de la perception à celui de la mémoire. Là, on a deux sortes d'images: l'une mentale, qui est l'intention de création de l'esprit, et l'autre qui est le contenu de conscience. D'ailleurs, le mot idée vient du grec εἶδος, qui veut dire représentation d'un objet dans la pensée (idée chez Platon), ce mot veut dire aussi forme, figure, beauté. On remarque aussi que le mot "image", εἶδωλον, semble être dérivé du mot "voir". Bergson donne un triple sens à ce mot, premièrement il désigne la qualité, secondairement la forme ou essence et, troisièmement le but ou le dessein de l'acte s'accomplissant. Ces trois points de vue sont ceux des catégories essentielles du langage: l'adjectif, le substantif et le verbe. Eidos est aussi la vue stable prise sur l'instabilité des choses. Alors, la qualité est un moment du devenir, la forme est un moment de l'évolution et le dessein est l'inspirateur de l'acte s'accomplissant. Tout cela est une application de ce qu'il appelle mécanisme cinématographique de l'intelligence à l'analyse du réel.

Il s'agit tout simplement de donner un bref aperçu sur le rôle de l'image dans la connaissance. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'image filmique et ses relations en tant que signe. Il faut souligner que ce caractère de signe n'a pas un signifié fixe, c'est-à-dire que l'image au cinéma écartée du contexte du film ne signifie rien; elle acquiert un sens dans le déroulement du film, et sa signification appartient à un ensemble d'images. Ainsi, pour avoir un sens, les images au cinéma doivent être en réaction les unes avec les autres. Cela semble bien proche de la théorie du montage chez Eisenstein qui utilise des structures sensuelles de la pensée à la place des structures logico-informatives. Dans cette approche, nous sommes près du caractère symbolique des images au cinéma où des gros plans sont en effet des

synecdoques en puissance, étant donné qu'un simple objet peut facilement prendre la place du sujet. On rappelle ici l'exemple du lorgnon donné par Jean Mitry:

On voit, en gros plan, un lorgnon du type "pince-nez" qui, retenu par son cordonnet, se balance au bout d'un filin d'acier. Que peut bien vouloir dire cette image, isolée de son contexte? Rien, si ce n'est qu'un lorgnon d'un type assez caractéristique se balance au bout d'un filin d'acier. Très exactement ce que nous voyons, ce qui nous est montré. Or, il se trouve que ce lorgnon appartient au docteur Smirnov, médecin du bord. Nous l'avons vu jouer avec lui tout au long des séquences qui précèdent, à tel point que cet objet en est venu à le caractériser comme faisant partie de ses habitudes, de ses manies de son comportement. Il est devenu une sorte d'indicatif porté au compte de sa personnalité.⁴⁴

Ce même exemple a été traité par Metz de façon à montrer, qu'en effet, les métaphores filmiques reposent sur des métonymies, cet exemple nous montre que dans le film, une métaphore sans métonymie est rare, car l'association par contiguïté est propre au film⁴⁵:

- Métaphore par contraste(lorgnon retenu de tomber, alors que le médecin vient de le faire)
- Synecdoque(lorgnon suscite la figure du médecin)
- Métonymie(nous avons vu le médecin porter le lorgnon)
- Métaphore(lorgnon connote l'aristocratie)

Eisenstein fait une analyse du lorgnon en montrant d'abord que cela est un exemple type de la pensée primitive, étant donné que le tout et la partie peuvent être considérés comme

⁴⁴Jean MITRY, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Editions Universitaires, 1965, p.121 V. I.

⁴⁵Christian METZ, Le signifiant imaginaire, Paris, Union Générale D'Editions 1977.p.341.

une seule et même chose, c'est-à-dire qu'une partie de la chose peut la représenter dans sa totalité. Il appelle ce procédé: *pars pro toto*. Ensuite il nous montre clairement que l'exemple en question est une synecdoque, procédé littéraire et aussi plastique. L'objet au cinéma est traité de façon différente; il est manipulé, parfois composé et créé de façon à ce qui nous est montré soit sélectionné en visant en certain but, qu'il soit important ou non pour le déroulement du drame (la diégèse). Parfois le spectateur pense avoir trouvé des éléments importants pour expliquer les différentes fonctions que certains objets pourraient avoir, par exemple: des indices pour la découverte d'un mystère ou tout simplement pour expliquer pourquoi tel personnage est méchant ou bon. Cela relève en partie d'une paradigmatique du film ou de ce que Eisenstein appelait typage, par exemple: le méchant habillé en noir et le bon en blanc. Néanmoins, dans cette perspective, les objets n'échappent pas à certains accidents de tournage où, sans avoir l'intention de filmer un objet, ce dernier apparaît sans que personne s'en rende compte, à l'exception de certains spectateurs très attentifs. L'importance de la fonction de l'objet en question dépend des associations faites par le spectateur. Le typage est une sorte de codification des rôles sociaux.⁴⁶ Même si l'on sort d'une analyse purement objectale, on s'aperçoit que cela ne contredit pas le fait que la différence entre le réel et le filmique réside dans le fait que l'objet n'est pas mêlé à d'autres objets, comme c'est le cas dans la réalité quotidienne. Cette affirmation nous met déjà dans une psychologie de l'image filmique où, en dépit de ses phantasmes et élucubrations, le spectateur reste passif. Cette passivité est toutefois relative, l'activité anticipatrice de l'esprit vis-à-vis des scènes étant déjà en soi une importante activité de participation dans le déroulement du drame. Si l'on prend en considération que l'image contient en elle une dimension linguistique implicite (dimension présente aussi dans le langage verbal où il y a un renvoi du mot à l'idée), on peut facilement rejoindre la notion de processus de discours intérieur d'Eichenbaum chez le

⁴⁶ Barthélemy AMENGUAL ,op.cit. p.80.

spectateur. C'est un langage de l'esprit qui accompagne, et d'une certaine façon devine, ce qui va arriver au fur et à mesure que le récit avance. C'est pour cela que certains intertitres de caractère narratif et plusieurs pièces de musique sont étrangers au cinéma. Chez Eisenstein, l'idée d'un discours intérieur était très embryonnaire. Il nous semble qu'il ne connaissait pas les idées d'Eichenbaum, car, chez lui, ce discours n'était pas encore parvenu à se manifester de façon à favoriser une interaction spectateur/film. D'après lui, cette sorte de discours intérieur allait trouver son expression complète avec le cinéma sonore. En ce qui concerne la musique, elle doit assumer un rôle d'amplificateur émotionnel du langage intérieur. Il faut que celui-ci forme avec l'interprétation musicale un tout organique pour pouvoir traduire les degrés d'émotions transmis par les images.⁴⁷

D'après Eichenbaum la réception et la compréhension du film sont liées indiscutablement à la formation de ce discours qui enchaîne les plans entre eux, c'est-à-dire que cette conception est bien présente dans la tête du réalisateur qui doit prévoir l'impact de certaines scènes chez le spectateur en donnant une attention spéciale aux significations qu'un film peut acquérir au niveau culturel, idéologique, etc. Cette notion a été présentée aussi dans les thèses du Cercle de Prague. Elle est une transposition du verbal en langage imagé, rendant possible l'utilisation des métaphores verbales pour une éventuelle transposition en métaphores filmiques.

On doit distinguer la réalité filmique de la réalité dans ses acceptions ontologiques ou épistémologiques. La réalité au cinéma est soumise à une interprétation, à une production, à une construction basée sur le mouvement où le style et le rythme employés par le metteur en scène donneront une vision modifiée de ce qu'on appelle réel. Ce réel transformé soit par le

⁴⁷Boris EICHENBAUM , "Problèmes de ciné-Stylistique", Paris, Cahiers du cinéma, 1970, n.220-221.

peintre, soit par le cinéaste, apporte en soi une vision imbibée de symboles. Le réel saisi par l'objectif est transformé par un ensemble de déterminations qui ont été prises au découpage technique, cette organisation de la réalité en image, et par cette image que l'on perçoit à l'écran, exerce sans doute une grande fascination chez le spectateur. Évidemment, la photogénie au cinéma ajoute un caractère de vérité plus grand que dans les autres arts. D'après Eichenbaum, la photogénie est le fondement de la ciné-stylistique. Cela concorde avec la position de Christian Metz sur le fait que chaque élément cinématographique, même le plus médiocre, possède un effet expressif. La question du sens expressif des images au cinéma ne peut pas être séparée d'une sorte de stylistique où les éléments se développent peu à peu d'après un contexte, ce dernier est présenté de façon inverse au cinéma, c'est-à-dire qu'il va de la sensation à l'idée, contrairement à la littérature qui fait le chemin inverse, de l'idée à la sensation. C'est dans ce sens que le cinéma est un art dont le récit doit s'organiser dans une totalité contextuelle où l'écart entre l'expression et le contenu s'effacera peu à peu.

5. L'EPOPEE ET LE PATHETIQUE

En étant un art du mouvement et de l'image, le cinéma rend possible, dans la rencontre de l'espace et du temps, une foule de significations très différentes de la peinture et du théâtre. Le cinéma se distingue du théâtre par ses techniques propres, comme par exemple: l'échelle des plans. Si l'on fait un recul dans l'histoire du cinéma on s'aperçoit que le cinéma muet a acquis un caractère d'épopée.

Il n'en était pas ainsi de la plupart des films muets dont l'objet était d'enregistrer des faits bruts, d'une durée *agie* plutôt qu'agissante. Le temps n'ayant qu'une valeur descriptive, il convenait d'aller au plus court, de suggérer les causes sans insister sur les incidences secondaires. Ce langage cursif, dynamique, était celui de l'épopée (au sens plus général du

mot). La psychologie dont ces films n'étaient pas exempts, était une psychologie "de synthèse", suggérée plutôt que décrite, décrite plutôt qu'analysée. De toutes façons, c'était une psychologie *sans durée* : les individus se révélaient par des *actes*, toujours paroxystes. On les présentait en état de *crise*, à la faveur d'un drame ou d'une tragédie. D'où ce montage heurté, ces effets violents, tranchés comme les caractères qu'ils mettaient en valeur.⁴⁸

Ce genre d'expression d'ailleurs proche de la tragédie lui était plus adéquat, étant donné que l'on peut avoir dans l'épopée plusieurs parties qui se racontent simultanément contrairement à la tragédie où il n'était pas possible de représenter plusieurs parties de l'action. Cette impossibilité, due notamment au lieu scénique unique dont disposait les acteurs limitait les moyens d'interventions dans le déroulement du récit, comme par exemple: le flashback. Le caractère d'imitation est particulier à l'épopée et à la tragédie, on retrouve ici l'idée de *mimêsis*, de reproduction spéculaire de la nature. Aristote, contrairement à Platon, n'a pas donné une définition précise de ce concept, dans le texte théâtral et dans le texte tragique, ce terme ne se distingue plus en terme de degré mimétique. Chez Aristote, la *mimêsis* a comme objet l'humain, surtout les actions de l'homme.⁴⁹ L'épopée devrait se composer de façon qu'elle tourne autour d'une seule action, entière et complète.

Aristote, dans la Rhétorique, fait une comparaison entre la tragédie et l'épopée; la tragédie a la faculté de s'enfermer dans le temps, temps pris ici dans le sens d'une durée bien déterminée. Selon lui, dans le temps d'une seule révolution du soleil. L'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps, c'est grâce à la possibilité d'avoir plusieurs parties de l'action qui se produisent simultanément, que l'épopée peut avoir une durée bien plus étendue que la

⁴⁸Jean MITRY, *Op. cit.*, V.II p.15-16.

⁴⁹ ARISTOTE, La Poétique op. cit.

tragédie. L'épopée comporte aussi des parties communes à la tragédie, ces parties sont : l'histoire, le caractère, la pensée et l'expression. Seul le chant et le spectacle ne sont pas présents dans l'épopée. Cela est dû à la supériorité de la tragédie sur l'épopée. D'après Aristote la tragédie arrive mieux à sa fin que l'épopée. Cette fin nous semble être ce qu'il appelle la propriété de vive clarté. Cette supériorité est en fonction d'une finalité dans l'art. C'est une question très peu développée par Aristote. Parfois il semble nous donner des indices que c'est l'épopée qui est supérieure, par exemple, quand il parle de l'effet-surprise. Ces effets sont plus faciles à produire dans l'épopée que dans la tragédie, étant donné que l'épopée admet ce qu'il appelle de *l'irrationnel*. En effet, ce terme fait référence aux contraintes de vraisemblance présentes dans la tragédie et aussi dans l'épopée. Il est d'une certaine façon étonnant de croire qu'il n'existe pas d'ambiguïté dans l'univers de la tragédie. Surtout quand le tragique traduit les problèmes humains et ses conflits. Dans le conflit tragique, le héros est engagé dans la solution du drame, le triomphe n'appartient pas au héros, mais aux valeurs collectives. La tragédie a succédé à l'épopée et la poésie lyrique. Le tragique remet toujours en question les mythes et, contrairement à l'épopée, il confronte les valeurs héroïques. Il y a aussi le contexte qui est extrêmement important pour le texte tragique. C'est en fonction du contexte que le dialogue s'établit entre l'auteur et le public. On pourrait dire que, dans certains films, il y a aussi l'emploi de certaines caractéristiques du tragique.

Avec l'épopée, on rejoint la perspective eisensteinienne d'un montage basé sur le choc des plans et un système esthétique fondé sur le montage en opposition à l'objectivité du naturalisme. Nécessité de chercher le sens dans le conflit des images et non dans son enchaînement, il fallait construire un langage de la mobilité (action) et non de la représentation (reproduction). Dans ce processus dialectique que l'on peut qualifier aussi d'antithétique, le

montage est le moteur du choc des fragments d'images juxtaposées. L'attraction eisensteinienne serait une sorte d'effet-surprise comme dans l'épopée. Il est intéressant de noter que le pathétique chez Aristote est un élément très important pour le déroulement de la tragédie, le pathétique étant un troisième élément constitutif de la fable, les deux autres étant la péripétie et la reconnaissance. Le pathétique était une action dont le but était de faire périr ou souffrir le spectateur à partir d'un jeu très élaboré des acteurs et du chœur. Cela correspond à ce qu'Eisenstein appelait une sortie hors de soi. La mise en scène chez lui était inspirée du théâtre, elle était considérée comme le point le plus remarquable du contrepoint spatio-temporel, tous les principes du montage sont là; les éléments de l'espace et du temps se développent et se complexifient progressivement.

6. LE SYMBOLIQUE ET L'IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE

Les idées de champ visuel et univers visuel ne peuvent pas être comprises sans mettre en relief que l'activité de perception visuelle est rendue possible grâce à la confrontation des données de la perception et des connaissances emmagasinées par le cerveau. Cette perception n'est pas le reflet de l'image du monde extérieur. L'image va être composée à partir des informations intérieures (concepts) et extérieures (choses) dont l'individu dispose. La perception et l'interprétation sont deux activités indissociables. Le problème de l'image ne peut pas être résolu sans une visée phénoménologique prise au niveau de la perception. Rappelons que le phénomène de persistance rétinienne est très important et toute la cinématographie est basée sur ce phénomène. Celui-ci se produit lorsque le stimulus visuel cesse, la sensation de persistance des images rétiniennes persiste encore de 20 à 30 m/s. Des images intermittentes peuvent ainsi donner une impression continue. Ce qui est déjà l'indice d'une illusion physique que produit le cinéma. En effet, ce phénomène n'est pas nouveau, Al

Hazen (965-1038), astronome arabe et auteur d'études sur l'optique, fait référence à ce phénomène qui caractérise le cinéma.⁵⁰ En plus de ce phénomène de persistance rétinienne il y a l'effet *phi*, qui est un phénomène qui permet l'impression de continuité des images:

Lorsque des spots lumineux, espacés les uns par rapport aux autres, sont allumés successivement mais alternativement, on "voit" un trajet lumineux continu et non une succession de points espacés: c'est le "phénomène du mouvement apparent". Le spectateur a rétabli mentalement une continuité et un mouvement là où il n'y avait en fait que discontinuité et fixité : c'est ce qui se produit au cinéma entre deux photogrammes fixes où le spectateur comble l'écart existant entre les deux attitudes d'un personnage fixées par les deux images successives.⁵¹

A partir de ces affirmations, des questions à propos de l'image nous reviennent. Ces questions ne sont pas nouvelles: dans quelle mesure peut-on analyser le discours filmique avec des outils propres à la linguistique et dans quelle mesure le mot et l'image ont-ils le même statut ? L'image est-elle un signe en soi ? Ces questions sont interreliées entre elles, sans qu'on fasse à première vue la distinction entre image et représentation. En effet, cette distinction devrait être faite comme un a priori fondamental. D'après Christian Metz, les notions propres à la linguistique ne peuvent être appliquées au cinéma qu'avec la plus grande prudence, cependant cela ne veut pas dire que les méthodes propres à la linguistique ne soient pas appropriées à l'étude du cinéma.

⁵⁰ Jean-Louis COMOLLI , "Technique et idéologie, caméra, perspective et profondeur de champ", Cahiers du Cinéma _n. 229 p.11 Paris 1971.

⁵¹Jacques AUMONT, A BERGALA, M MARIE, M VERNET , Esthétique du Film Paris, Nathan, 1983, p.106.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier affirme que ces deux formes d'expression possèdent des matériaux qui ne sont pas comparables mais, dès le moment où ils se trouvent organisés dans un récit, on peut effectuer un rapprochement de ces deux disciplines. En cherchant une spécificité propre au cinéma, on se trouve avec toute une série de problèmes appartenant à d'autres domaines. En effet, une telle recherche prend le risque de s'élargir à l'infini. Malgré toutes les difficultés qui sont des préalables à une étude du cinéma, des thèmes importants comme le symbolique et les tropes restent encore au deuxième plan, c'est-à-dire qu'ils sont subordonnés aux questions relatives au récit ou liés à une analyse psychanalytique du discours. Cela dit, on fera un parcours inverse, on procédera en partant du symbolique pour rejoindre la question du récit.

Au cinéma, l'image est là sans interférence du point de vue connotatif. Forme et substance sont là, la chaise que je vois projetée ne demande pas une correspondance effective dans mes modèles de chaise. Évidemment, le mouvement n'est pas encore là. Si l'on considère la proposition absurde de Zénon d'Elée suivant laquelle le mouvement est fait d'immobilité, alors il est là, comme une structure potentiellement dynamique dans le processus de signification du film. "(...)Le mouvement perçu est réel et nous savons cependant qu'il ne se passe rien d'autre sur l'écran qu'une succession rapide d'images immobiles(...)"⁵²

La progression dynamique du récit demande sans cesse d'être accompagnée par une autre structure : celle de l'image. D'où vient la différence entre voir et regarder? Voir est une fonction de l'oeil tandis que regarder est une fonction de l'esprit. Il est intéressant de noter que l'ensemble des objets au cinéma sont visuels et sonores. La bande sonore possède un

⁵² Jean-Pierre MEUNIER, Les structures de l'expérience filmique, Louvain, Centre des Techniques de Diffusion, Université Catholique de Louvain, 1969, p.47.

niveau de symbolisation très important, ce qui veut dire que l'ellipse et le symbole au cinéma ne sont pas deux choses distinctes. Comme exemple, on pourrait citer le film de Fritz Lang: "M le Maudit". Dans ce film, l'un des personnages, qui est un assassin, siffle toujours une mélodie qui devient tellement familière au long du film, que la présence du personnage se trouve identifiée à la mélodie en question. Quelles que soient les origines de la musique au cinéma, aussi bien la musique que le bruitage occupent une place très importante pour le déroulement de l'action dans le film. Dans cet exemple, on assiste à la répétition d'un motif, c'est -à -dire que le spectateur anticipe l'arrivée d'un événement important, dans ce cas-ci, un meurtre et l'arrivée de l'assassin. Il s'agit d'un leitmotiv (étymologiquement; fil conducteur). Le leitmotiv d'après Michel Chion est pavlovien: il repose sur l'accrochage arbitraire de quelques notes, avec une réalité, une personne, un affect, une entité concrète ou abstraite.⁵³

Cette question de la musique au cinéma est profondément liée à l'image filmique. Le spectateur effectue par le moyen du mouvement une association qui part du langage intérieur vers le contexte présenté par le film dont l'interprétation musicale fournit une qualité et une intensité dramatiques aux scènes.

Si l'on reprend la question du symbolique, on le situera entre l'homme et la réalité. Les formes symboliques sont des structures conceptuelles et logiques à travers lesquelles la réalité est saisie par l'homme. D'après Cassirer⁵⁴, le système des fonctions symboliques est formé d'une unité des formes communes à toutes les formes symboliques (cognition, langage, mythe, art et religion). La caractéristique commune à toutes ces formes symboliques

⁵³ Michel CHION, Le son au cinéma, Paris, Editions d'Etoile, collection Essais, 1985, p.135.

⁵⁴ Ernst CASSIRER, La Philosophie des formes symboliques, Paris, Editions de Minuit, 1972, p.32 V. I.

est l'union entre un élément abstrait et universel et un élément concret, particulier ou sensible. Comme les autres formes symboliques, la religion se sert d'une forme idéale qui est issue d'un agrégat des signes sensibles pour son expression. Tous les systèmes symboliques sont dotés d'une des formes fondamentales de la relation symbolique qui est la représentation. Cette dernière est une fonction fondamentale de la conscience, les autres étant la fonction expressive qui est caractéristique de la manifestation et perception immédiates et la fonction significative qui caractérise la pensée conceptuelle ou théorique. Ces trois fonctions correspondent à trois sphères, la sphère du sensible, la sphère de l'intuition et celle du sens ou concept.

Cette question du symbolique est, chez Eisenstein, en relation avec la religion et la formation des représentations divines dont l'extatique est très proche de la notion de transe. Le but de l'extase religieuse est le même que celui du pathétique dans l'art. Dans un premier moment, on éprouve une inspiration par l'objet ou l'idée du thème; dans un deuxième, l'extase est provoquée par l'intensité de l'émotion; dans un troisième et dernier moment, on assiste à une intégration du thème et de son ordre, grâce à la recréation exacte de ce processus par les moyens de la matière de ce thème. Ces moments de l'extase religieuse suivent à peu près le chemin des trois fonctions fondamentales de la conscience exposés plus haut. On pourrait identifier le moment inspirateur de l'idée ou thème à la fonction expressive qui est dans tout phénomène présentant un aspect affectif. Cette inspiration provoquée par l'objet atteint une intensité d'émotion qui a une fonction représentative. Au dernier moment, l'intégration du thème et de son ordre est une fonction significative qui est celle du concept ou sens. En effet, toutes ces questions à propos du symbolique nous amènent à un niveau du langage où il y a tout un investissement des représentations inconscientes dans un processus d'articulation et expression d'idées. Les tropes, par exemple, sont plus que des simples

ornements du langage, ils sont des moyens d'expression plus complexes, étant donné l'existence d'un "transfert" au niveau du sens ou du mot.

Quant à la notion de figure, elle est au sens propre la forme extérieure d'un corps. Tous les corps ont leur figure et leur forme particulière. La figure étant une représentation visuelle d'une forme, la figure sera ici comprise comme une structure de l'image, sa forme. En tant que trope, on parle du figuré et de son écart par rapport au signifiant, étant donné sa richesse au niveau expressif. La représentation est à l'origine des figures qu'elle produit comme signifiants analogiques; représenter est reproduire et, pour représenter, il faut chercher dans l'imaginaire des souvenirs.

Dans l'art le signe n'ajoute rien au contenu qu'il désigne, la reproduction du contenu lui-même est liée à la production d'un signe pour le contenu, c'est de cette façon que le souvenir acquiert un sens profond et essentiel pour la représentation, c'est en projetant un contenu que la conscience a fait sien qu'on produit une image dont les frontières entre l'objectif et le subjectif ressortent avec clarté et vigueur véritables.⁵⁵

Dans l'allégorie, on a un double sens absolu: d'un côté, le figuré, de l'autre, le littéral. Dans le langage verbal, le mot signifie une idée principale et suggère une idée accessoire, c'est précisément au sein de ces idées que vont s'inscrire les figures. Tout le langage est potentiellement figuré et la notion de figure vient enrichir son sens au niveau de la perception du langage. La notion de figure au cinéma a un caractère objectal, un caractère de chose, elle est toujours en relation avec l'arrière-plan. Dans cette relation, elle a une forme, tandis que l'arrière-plan serait une sorte de matière sans forme. Dans ce cas, la figure domine par son caractère de relief.

⁵⁵ Idem.

La différence entre le figuré et le tropologique est difficile à établir. L'extension du sens du mot "trophe" est très grande. D'après Fontanier, les tropes en un seul mot ont lieu par un rapport entre la première idée attachée au mot et une idée nouvelle qu'on y attache. Mais on peut seulement attacher une idée nouvelle à un mot d'après un contexte bien délimité, car autrement le sens nouveau resterait très vague et par conséquent ambigu. C'est pour cela que la notion de figure est plus en mesure de tenir compte du langage filmique. D'ailleurs, le figuré chez Eisenstein est compris comme une partie importante pour l'interprétation du thème et de son oeuvre grâce au pouvoir d'interprétation du figuré dans une image concrète. Cela est dû au fait que le sens figuré a un caractère relationnel, c'est-à-dire qu'il résulte de la juxtaposition des mots dans le langage verbal. Dans le langage filmique, ce serait une juxtaposition d'images dans un sens assez proche du principe du montage chez Eisenstein. Il est intéressant de rappeler l'expérience de Koulechov. Ce cinéaste et ami d'Eisenstein a montré comment le montage alterné d'images agit au niveau émotif et au niveau de l'interprétation. A partir d'une juxtaposition d'images naît une association d'idées. Koulechov a montré de façon expérimentale les capacités d'associations d'idées entre les images.

(...) prenant dans un vieux film de Geo Bauer un gros plan de l'acteur Mosjoukine dont le regard assez vague était volontairement inexpressif, il en fit tirer trois exemplaires. Puis il raccorda successivement le premier exemplaire à un plan montrant une assiette de soupe disposée sur un coin de la table. Le second à un plan montrant le cadavre d'un homme allongé face contre terre. Le troisième à celui d'une femme à demi-nue, étendue sur un sofa dans une position avantageuse et lascive.⁵⁶

⁵⁶ Jean Mitry, Op.cit, p.281, V.I.

Après, il raccorda ces trois fragments sujet-objet et l'effet obtenu auprès des spectateurs a été l'émerveillement envers le talent de l'acteur qui exprimait tellement bien la faim, la tristesse et le désir. En réalité Mosjoukine n'exprimait aucun sentiment contrairement à ce que les spectateurs voyaient. La notion de figure a été utilisée par Eisenstein pour faire une distinction perceptive entre l'extra-figuratif et l'extra-objectal. Mais, on doit transposer le mot dans l'image, le langage verbal dans l'imagé, avant tout la distinction entre symbole et allégorie nous sera fort utile.

L'allégorie s'adresse à l'intellection tandis que le symbole s'adresse à la perception, l'allégorie signifie sans représenter, elle désigne, transforme le phénomène en concept et le concept en image. Ici, dans l'allégorie, le concept appartient à la raison. Dans le symbole le phénomène est transformé en idée et l'idée en image. Le symbole représente, mais différemment de l'allégorie dont la désignation est primaire. Dans le symbole, la désignation est secondaire, sa signification est naturelle et comprise par tous, alors que l'allégorie implique une convention arbitraire. Chez Gilbert Durand, cette distinction se fonde sur la possibilité d'une présentation de la part de l'allégorie, c'est-à-dire que dans le symbole on a une présentation ou représentation concrète d'une idée, tandis que dans l'allégorie on a une idée générale difficile à exprimer ou présenter. "Les signes allégoriques qui renvoient à une réalité signifiée difficilement présentable. Ces derniers signes sont obligés de figurer concrètement une partie de la réalité qu'ils signifient."⁵⁷

A partir de cette distinction, on se retrouve avec le symbole et la pensée prélogique. Cette approche a été aussi développée par Eisenstein, qui s'est inspiré de l'idée d'un langage intérieur pour le montage. On pourrait, en suivant la distinction faite par Tzvetan Todorov,

⁵⁷Gilbert DURAND, L'Imagination symbolique, Paris, P.U.F, 1984, p.10.

trouver une sorte de raccourci pour le symbolique primitif. On parle encore du prélogique quand on parle d'un symbolisme primitif, la distinction consiste dans la division du langage en deux: d'un côté le langage originel, et de l'autre, le langage sauvage. Le premier est motivé et pensé en termes de proximité grandissante entre le signe et ce qu'il désigne, c'est le langage naturel. Le langage sauvage est en rapport avec le symbolique, la relation avec les tropes est proche, symbole et trope sont unis, un symbolisant évoque plusieurs symbolisés; la relation causale est aussi importante du point de vue narratif. C'est peut être cette conception qu'Eisenstein a utilisée pour la notion d'extase au cinéma. Cette sortie hors de soi a comme structure importante, la "musique plastique". Eisenstein appelle l'union du paysage émotionnel du film en composante musicale qu'il appelle "la non indifférente nature". Dans un film muet, ce paysage a pour tâche de compléter l'action du film. L'important dans cette nouvelle phase du contrepoint audio-visuel, c'est la fusion organique du son et de l'image. On perçoit, chez lui, que la musique obéit à des préoccupations plastiques. Une composition musicale doit avoir des rythmes et des tonalités qui s'approchent des représentations matérielles. L'agencement organique des images-mouvement, de la situation d'ensemble à la situation transformée par le développement des oppositions qui est la nature dialectique de l'organisme et de sa composition. L'organique eisensteinien est une spirale qui doit être conçue scientifiquement et non pas empiriquement comme chez Griffith. L'organique doit être en fonction d'une loi de génèse, de croissance et de développement. Cette idée d'une spirale logarithmique, vise à résoudre le problème de l'accroissement de la forme sans qu'elle perde son unité. Il intéressant de noter qu'Eisenstein ne fait pas allusion aux études faites par Sir T.A Cook dans Spirales in Nature and Art (1905).

L'organique eisensteinien est compris comme une unité où le tout et ses parties sont en rapport constant. Cette idée, qui est aussi la *Sectio Aurea* de Leonardo Da Vinci, contient

la courbe de croissance des phénomènes naturels dont une image mathématique (ou symbole caractéristique) exprime l'idée de croissance. Cette dernière est un point extrêmement important pour le pathétique, "l'image du même thème vue chaque fois sous un angle différent; tout en naissant inéluctablement de ce thème."⁵⁸ On aperçoit l'idée de répétition du même thème avec des intensités différentes ou un dynamisme interne ou structural en *crescendo*. Comme une symphonie qui reprend et ajoute d'autres éléments tonaux dans son thème, l'importance de l'organique est justement la croissance qui est son signe fondamental. En effet, la spirale cherche une proportion idéale qui est la *section d'or*, l'idée de croissance est liée directement à ce concept qui était connu depuis l'antiquité. L'intéressant dans l'explication de cette idée c'est le fait qu'Eisenstein nous exemplifie la suite de Fibonacci, sans nous donner la référence. La seule référence qu'il nous donne à ce sujet est d'ailleurs incomplète. Avant que le professeur Grimm écrive dans "les résultats des propriétés uniques du nombre d'or", Léonard de Pise (1202) nous a montré la fameuse suite de Fibonacci qui est en fait le résultat "du partage en moyenne et en extrême raison", c'est-à-dire que la section d'or de toute division du tout donne le rapport permanent du tout et ses parties, le résultat est le même peu importe la nature du tout. Cette suite est illustrée à la page 198 de son livre, Le film: sa forme, son sens. Le problème de la croissance en spirale a abouti, en effet, à une conception organique qui cherche une cohérence et une parfaite unité entre le tout et ses parties. Cette notion de forme organique remonte à 1799, quand le poète S. M. Coleridge avait critiqué le matérialisme newtonien, en montrant que la forme n'était pas un simple résultat d'assemblage, mais un résultat d'une interaction tout/partie.⁵⁹ Chez Eisenstein, cette notion a comme but le pathétique.

⁵⁸ Sergei EISENSTEIN, La non indifférente nature Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p.55, V.I.

⁵⁹ René HUYGHE, Formes et forces de l'atome à Rembrandt, Paris, Flammarion, 1971.

Pour le développement d'une étude de l'image chez Eisenstein, la notion de pathétique est d'une extrême importance. Le spectateur est la visée première du pathétique. Le contenu n'est pas un signe fondamental et indispensable à la construction du pathétique, c'est plutôt le moyen qui permet de réaliser le pathétique dans la composition. Ce qui importe, c'est l'attitude de l'auteur envers le contenu. La composition permet une sorte de structure intermédiaire à l'égard de son contenu. Le pathétique a remplacé l'idée d'attraction, il cherche à séduire et non pas à choquer. On peut voir dans la représentation l'une des structures les plus importantes du pathétique, étant donné que son objet est le comportement du personnage. Les éléments sont disposés entre eux de telle sorte que le passage de l'un par rapport à l'autre offre déjà un glissement d'intensité et de sens. C'est un procédé de composition dont la musique doit être régie par les thèmes et les images. L'importance du rythme est incontestable pour l'évolution et le développement du thème.

L'extase est une composante importante de l'image filmique, littéraire ou picturale. C'est à partir de ce point qu'une union pathétique de la sphère des sentiments et de la sphère des concepts est possible. Arrive maintenant la question du contenu et des glissements d'une représentation formelle vers une représentation imagée, d'une narration imagée vers une narration conceptuelle. On assiste avec le montage à une réduction de la polysémie de l'image, cela représente un problème de moins dans le discours filmique.

Cependant, au cinéma, les connotations sont très nombreuses, qu'elles soient idéologiques, symboliques ou simplement culturelles. Le cinéma est considéré comme un art de la connotation homogène, cela veut dire qu'on y retrouve une connotation expressive sur une dénotation expressive, contrairement à la littérature qui est un art de la connotation hétérogène, connotation expressive sur dénotation non expressive. Cela dit, nous faisons

face à un grand problème: on doit faire une distinction entre symboles et figures de tropes. La distinction entre symbole et métaphore faite par Yvette Biro nous sera fort utile, étant donné sa proximité avec les idées d'Eisenstein. Remarquons cependant que la distinction chez elle est faite seulement entre le symbole et la métaphore. La métaphore naît au cours du déroulement du récit, elle est issue de la dynamique même de l'action, elle se charge d'un contenu objectif sans avoir recours à des symboles objectaux. Le symbole est un objet marqué dont le contenu est déterminé a priori.

Dans ses écrits sur le pathétique, Eisenstein dit que la métaphore fait irruption dans l'action. On assiste au passage de la narration par l'objet à la narration métaphorique. Cela, sans oublier la capacité de déformation de l'objectif 28mm.⁶⁰ Eisenstein énonce ici un des aspects de la pensée cinématographique: l'objet de médiation, la caméra, n'est pas capable de symboliser. Le cinéaste doit construire, avec des fragments d'expériences vécues, une cinématographie "pure" dont le tout et ses parties s'organisent de façon harmonieuse.

La qualité d'expression est plus importante qu'une exposition documentaire, qu'une simple information. Le montage aide à accomplir cette tâche, il vise à atteindre le maximum d'affectivité communicative. La subdivision du thème en représentations caractéristiques, la combinaison de toutes ces représentations dans le but de faire apparaître l'image fondamentale du thème. Le contenu de chaque image n'est pas préétabli, c'est le jeu de l'acteur et le travail du metteur en scène qui vont faire ressortir une image d'ensemble, cette image doit avoir des éléments plastiques, dramatiques et sonores. On ne peut pas progresser dans une analyse du montage sans avoir apporté une définition de l'image au cinéma.

⁶⁰ Sergei EISENSTEIN, Op. cit, p.115.

CONSIDERATIONS INTERMEDIAIRES:

L'image chez Eisenstein est le résultat d'un assemblage de plusieurs représentations. Les représentations font partie d'une jonction mémoire+perception. La représentation est due à un processus logique d'assemblage de détails par la mémoire. On remarque sa préoccupation de l'impact des images chez le spectateur. Toute sa théorie du montage est dirigée vers celui qui est au bout de la chaîne de production, c'est pour cela que la distinction image et représentation est tellement importante. L'approche de l'image sera d'abord cognitive et ensuite idéologique.

La notion de schéma sera le premier moment de notre étude de l'aspect cognitif de l'image. Le schéma est un instrument de remémoration par l'image. D'après Gombrich, il n'y a pas de regard innocent, c'est-à-dire que nos perceptions font l'objet d'une pré-conception ou d'un pré-jugement. Les schémas perceptifs sont dus à une capacité d'utiliser le système visuel et d'organiser le réel; le spectateur fait une opération de remémoration et de reconnaissance constantes. Ces schémas sont des configurations analogiques géométrisables auxquelles se réduisent les figurations de l'image. Chez Eisenstein, il y a une différence entre l'image et la figuration. L'image est définie comme schéma graphique, ici le sens de schéma est celui de dessin et non pas de schématisation, la figuration fait partie du matériau cinématographique, elle doit produire un schéma. C'est dans le conflit produit entre la figuration et la généralisation réalisée par l'image thème que surgit la véritable signification du film. Eisenstein dans sa conception de l'image et ses rapports chez le spectateur se fondait sur la réflexologie pavlovienne qui suppose que chaque stimulus entraîne une réponse calculable. A partir de là, on peut prévoir la réaction produite par le film chez le spectateur. Plus tard il

abandonnera cette conception mécaniste de l'influence de l'image cinématographique pour ce qu'il appellera le langage intérieur et le pathétique.

Le schéma est une forme première de la représentation. C'est grâce à cette anticipation de la représentation par le moyen de schémas que, parfois, on reproduit avec exactitude des choses dont les proportions réelles diffèrent complètement. Pour Eisenstein, de telles images schématiques donnent une origine et une forme aux hiéroglyphes et aux représentations issues de l'imaginaire. Enfin, l'importance des schémas est dirigée vers des jeux ou des messages idéologiques. Dans ce cas, il s'agit de rébus et non pas des schémas. Ce qui reste des schémas c'est la forme, le rudiment d'une figuration. C'est à partir de ces figurations, de ces schémas, que Eisenstein composait ses films. Dans La Non Indifférente Nature, il nous montre comment la technique du tableau-rouleau chinois est importante pour la composition plastique et la représentation du mouvement au cinéma.

C'est ainsi que tout ce qui a été dit au sujet de l'image revient en conséquence d'une analyse prise à plusieurs niveaux; au niveau de la perception, au niveau du langage dans les deux arts, au niveau de la psychologie et au niveau du symbolique. Mais une problématique d'une telle envergure risquerait de prendre beaucoup de distance par rapport à la problématique envisagée. Dans ces conditions, nous avons essayé de diriger les analyses autant que possible au niveau du photographique-filmique.

Ainsi peut-on dire que, dans le cas de l'image photographique-filmique, on a un degré d'analogie qui revient en effet à une substitution du réel visible. Ce que l'on voit à l'écran est l'image de l'objet motivé, analogico-substitutive. C'est-à-dire que l'analogie est une partie dans le processus de signification des images, de l'autre côté on a les codes, cette question

complicque davantage l'intérêt à une définition de la nature de l'image au cinéma. En réalité, parler des codes au cinéma, c'est tenir compte des difficultés qui sont posées au niveau d'une formalisation du langage cinématographique et au niveau de l'existence d'une non-spécificité des codes au cinéma.

Toutes les tentatives à ce sujet ont abouti à une verbalisation de l'image, cette verbalisation est mise en forme par l'analogique et l'iconique, ces deux codes de l'image sont soumis à la perception qui est fondée sur deux processus: l'un de globalisation et l'autre d'analyse. C'est-à-dire, que dans un premier temps, le regard fait une sorte de balayage en cherchant à identifier les formes qui lui sont familières et, dans un deuxième temps le sujet procède à une analyse au niveau des structures physico-optiques. Le premier temps s'apparente au concept de projection. En effet, la perception opère une sorte de classement dans la pensée, des formes qui nous sont familières, une sorte de *trace mnésique*.

La même chose arrive avec le rapprochement sonore d'impressions visuelles. Les onomatopées peuvent être vues comme une sorte de synesthésie qui opèrent une transposition d'un sens à l'autre, de l'ouïe à la vue et vice-versa. On peut atteindre facilement avec ce genre de synesthésie le domaine des tropes, considérant qu'il existe des expressions très sensuelles comme: couleur chaude, voix de velours, sons clairs etc. Dans le domaine de la musique, il existe beaucoup de recherche au niveau des représentations des impressions visuelles par le moyen des sons musicaux. Dans le cinéma, la conception des rapports unissant l'image et le son s'est modifiée considérablement. Jadis, la musique jouait le rôle de pantomime, ce genre de partition pour l'écran est très fréquent dans les dessins animés et dans quelques films comiques, ce genre de musique a reçu le nom de mickeymousing ou underscoring :

"Cela consiste à ponctuer et accompagner les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé en notes musicales."⁶¹ Effectivement, avec le temps, la musique a atteint un niveau important pour le soutien expressif de certaines scènes. La musique exerce un rôle pathétiseur et même anticipatoire de l'effet que l'on peut donner aux scènes. L'évolution du langage filmique a été accomplie avec les mouvements de caméra et d'autres procédés techniques, cependant on ne peut pas négliger l'importance de la musique dans la conquête d'un nouveau langage cinématographique.

Ces transpositions dites synesthésiques sont produites en vertu d'une imagination symbolique, qui est à la base des représentations mentales. Ces représentations sont transposées par le moyen des projections sous la forme de langage, le langage est compris ici comme activité de signification. D'après Gilbert Durand, la conscience a deux manières de représenter le monde, une directe et l'autre indirecte. La première est présente à l'esprit comme la perception ou la sensation, la deuxième est une re-présentation de l'objet matériel absent à la conscience par le moyen d'une image. D'ailleurs, le mot image semble être plus approprié que le mot représentation:

Il vaudrait mieux écrire que la conscience dispose de différents degrés de l'image - selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation ou simplement signale(sic) de la chose - dont les deux extrêmes seraient constitués par l'adéquation totale, la présence perceptive, ou l'inadéquation la plus poussée c'est-à-dire un signe éternellement veuf du

⁶¹ Michel CHION, Op.cit, p.105.

signifié, et nous verrons que ce signe lointain n'est autre que le symbole.⁶²

Cette question du symbole renvoie aux questions des tropes. Les tropes au cinéma sont en relation directe avec l'effet du montage, les symboles au cinéma d'après François Chevassu⁶³, sont un ensemble de signes qui permettent de représenter conventionnellement une chose au lieu de la montrer directement. Différemment de l'allégorie, le symbole est une représentation source d'idées, tandis que l'allégorie part d'une idée abstraite pour aboutir à une représentation difficilement présentable. Dans le cinéma le caractère allusif de certains "fragments" nous met dans un contexte allégorique, c'est-à-dire que la question du symbole au cinéma renvoie à plusieurs degrés de signification. Dans d'autres fragments, l'action dans le drame va donner son degré représentatif ou onirique. On y trouve également des symboles dits authentiques, ces symboles qui, d'après Ricoeur, possèdent trois dimensions: une dimension cosmique bien figurée dans le monde sensible, une dimension onirique liée aux "traces mnésiques" et une dernière dimension poétique qui fait appel au langage. Ainsi le symbole a deux côtés, une partie dicible et une autre indicible, constituée de représentations indirectes allégoriques. A partir de ces définitions nous pouvons justifier une étude du film par le biais de la psychanalyse, étant donné que le concept d'image est en relation directe avec le discours intérieur.

⁶² Gilbert DURAND, Op. cit, p.8.

⁶³ François CHEVASSU, L'expression cinématographique-les éléments du film et leurs fonctions, Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1977.

CHAPITRE II

Dans le premier chapitre, nous avons présenté quelques idées directrices de la théorie du montage d'Eisenstein. Ainsi, l'image cinématographique ne peut pas être traitée de façon autonome, sans un contexte. C'est dans les relations entre les images que repose l'essence du cinéma. Mais, l'essence du cinéma doit aussi être analysée sous le rapport spectateur/film. L'application des catégories psychanalytiques au cinéma rend possible une étude qui va au-delà des catégories applicables au langage cinématographique lui-même. Les relations entre le symbolique et l'imaginaire peuvent être enrichies par des concepts freudiens, tels que: identification, transfert, condensation, et déplacement. Ce deuxième chapitre aura donc pour thème l'étude psychanalytique de la relation spectateur/film. Christian Metz nous donne comme exemple d'application de la psychanalyse au cinéma, une étude *nosographique* du film. "Les films y seraient traités comme des symptômes ou comme des manifestations secondaires partiellement symptomatisés, à partir desquels on pourrait "remonter" à la névrose du cinéaste (ou du scénariste, etc.)."⁶⁴

Le symbolique doit être pris au niveau du discours, du discours qui attribue un sens symbolique, non littéral. La démarche proposée par Metz, se limite à une analyse de l'univers créateur du cinéaste. Metz a bien noté à ce sujet qu'une telle démarche comporte des limitations au niveau du contenu du film. Eisenstein fait allusion à l'intervention des représentations inconscientes du créateur vis-à-vis de son œuvre; cette sorte de discours intérieur est mise en forme par le moyen du montage et d'une mise en rapport avec le contexte. L'expression du discours imagé est en relation dynamique avec le contexte. Ce discours est le résultat de l'interaction spectateur/film; c'est grâce à cette participation

⁶⁴ Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977

interactive mise en forme par le discours intérieur que la compréhension du film se fait. En effet, il faut avoir une identification de la part du spectateur avec la réalité présentée par le film.

Ainsi, après le théâtre des attractions, c'est le cinéma intellectuel qui prend en charge une possible union entre le langage rationnel et le langage des sentiments. Voici ce que la ciné-dialectique a comme tâche première: l'union entre la raison et le sentiment. Une sorte de nouvelle "théorie de la connaissance" où le sujet a une place d'observateur critique d'une reproduction de la réalité. Cette question de la réalité projetée et du sujet qui l'observe est présentée dans le livre VII de la République de Platon. Le mythe de la caverne pourrait bien se prêter à une analogie avec le cinéma.⁶⁵ La différence entre les deux consiste dans le fait qu'il s'agit des prisonniers qui regardent des ombres qu'ils croient être la réalité. La caverne est coupée en deux, d'un côté le lieu extérieur assimilé à l'intelligible et le lieu intérieur assimilé au visible. Il est intéressant de noter comment le feu est disposé dans la caverne:

Il se contente d'un feu qui brûle en arrière des prisonniers vers le haut et loin. Précaution nécessaire, on vérifie la précision de Platon dans le montage de son dispositif. Il sait bien qu'autrement placé le feu entraînerait d'abord les ombres des enchaînés eux-mêmes sur l'écran.⁶⁶

Les prisonniers assistent à un genre d'effet de réel, comme cela se produit au cinéma. D'après Jean-Louis Baudry, les prisonniers sont victimes d'une impression de réalité. Néanmoins, on est conscient que l'opération faite par eux pour atteindre le monde de la vérité, où la limite est l'idée du bien, est le résultat d'un apprentissage parfois douloureux; car

⁶⁵ D'ailleurs, il s'agit d'une demeure souterraine en forme de caverne, peut-on dire qu'il s'agissait d'un théâtre souterrain?

⁶⁶Jean-Louis BAUDRY, L'Effet cinéma, Paris, Éditions Albatros, 1978. p.32.

il faut apprendre à supporter le passage de l'obscurité à la lumière. Évidemment, le spectateur n'est pas dans la même situation par rapport au film que les prisonniers par rapport aux ombres. Toutefois, les deux se trouvent devant une sorte de simulacre de la réalité. Il y a aussi l'apprentissage au niveau de la lecture des images au cinéma qui est un peu commun aux deux. Au niveau de l'appréhension des films, il est évident que la capacité d'abstraction du sujet joue un rôle important dans l'interprétation et la compréhension des images.

Dans cette perspective on rejoint le rôle de l'apprentissage des images et des associations faites par le spectateur. Comme dans la caverne, le sujet est dans un monde d'illusions. Si l'on parle d'illusion, on ne peut pas laisser de côté les relations du cinéma avec le rêve. Les deux, le film et le rêve ont en commun la possibilité de figuration. Bien entendu, le contenu symbolique dans le rêve est plus lié à l'individu qu'au cinéma. Dans le cinéma, on a un moyen d'expression utilisé par quelqu'un pour exprimer un univers symbolique (qui est le sien) qui va être partagé avec les spectateurs par le moyen des représentations qui, mises les unes à côté des autres, vont susciter des associations les plus diverses chez le spectateur. Cela a été déjà expérimenté par Koulechov. Ce qui arrive au cinéma est relativement semblable au mot d'esprit qui est partagé par une communauté, contrairement au rêve.

2. THEORIE DE LA REPRESENTATION : FREUD, LE MOT D'ESPRIT ET LE REVE.

Chez Freud, les représentations sont à la base de deux systèmes: d'abord le rêve, et ensuite, le mot d'esprit qui partage certaines caractéristiques du rêve. Les représentations sont liées directement à l'inconscient, celui-ci comprend d'une part les processus refoulés et d'autre part les actes latents qui sont temporairement inconscients. Dans la première topique

de la Métapsychologie, Freud pose trois systèmes: inconscient, préconscient, conscient (Ics, Pcs et Cs). Bien qu'il n'ait pas encore délimité les propriétés de ces trois systèmes, on peut affirmer que le Pcs partage les propriétés du Cs. La censure permet le passage de contenus psychiques de l'Ics au Pcs ou Cs. S'il s'agit d'une pulsion, elle doit être investie dans la représentation pour devenir objet de la conscience. Cela veut dire que la représentation introduit des actes inconscients dans le texte des actes conscients, elle transpose les processus inconscients et les remplace par des processus conscients. Dans ce cas, on doit tenir compte de deux propriétés du système psychologique primaire, la condensation et le déplacement, propriétés caractéristiques de l'Ics. Si l'on peut faire une analogie entre le parcours fait par les impulsions dans le film et dans le rêve, on se rend compte que dans le rêve on a un parcours appelé par Freud la "voie régrédiente", c'est-à-dire que les impulsions ont comme point de départ le Pcs et l'Ics et comme point d'arrivée l'illusion de perception. Dans le film, le parcours est inversé, il est "progrédient"; de cette façon, les impulsions ont leur origine dans le monde extérieur, elles vont s'installer dans un système qui est constitué d'une sorte de mélange de Pcs et Ics. Les impulsions prennent la forme de traces mnésiques, dans le Pcs, elles s'installent sous forme de souvenir et, dans l'Ics, comme mémoire propre, quand il s'agit d'impressions du monde qui ont été refoulées après coup.⁶⁷

Mais, comment est constitué l'Ics ? On peut dire que le noyau de l'Ics est constitué par des représentations de la pulsion qui veulent décharger leur investissement. Comme on a dit plus haut, il y a dans l'Ics une mobilité d'intensité d'investissement, c'est-à-dire, le déplacement et la condensation. Le déplacement se produit quand une représentation transmet tout son quantum d'énergie à une autre. La condensation est le processus par lequel une représentation peut s'approprier de plusieurs autres. Il y a donc une différence entre l'affect et

⁶⁷ Christian METZ, Le film de fiction et son spectateur, in *Psychanalyse et Cinéma*, Communications n. 23 Paris Seuil, 1975.

la représentation. La représentation est fondée sur des traces mnésiques, tandis que l'affect est un processus de décharge dont les manifestations finales sont des sensations; et ces sensations sont des perceptions internes et externes qui nourrissent les représentations. Le rôle des représentations est très important pour faire la distinction entre les deux systèmes, l'Id et le Cs. La représentation inconsciente est une représentation de chose tandis que la représentation consciente est l'union entre la représentation de chose plus la représentation de mot.

Dans le rêve, par exemple, la condensation est une relation caractéristique entre le contenu du rêve et les pensées du rêve; la condensation procède de façon à ce que le choix d'éléments de pensée qui apparaissent à diverses reprises dans les pensées du rêve forment des unités nouvelles. Ces unités seraient les compositions faites par la condensation quand elle atteint les mots. C'est là que ce processus se rend sensible, car les mots dans le rêve sont traités comme des choses, ils sont sujets aux mêmes compositions que les représentations d'objet. La condensation permet une sorte de croisement entre les contenus latents et les contenus manifestes du rêve. Ce que Freud veut dire par contenu du rêve, ce sont les pensées latentes qui existent derrière les pensées du rêve. Le déplacement est un procédé influencé par la censure, il est un responsable des déformations du rêve. La réaction de la censure est une sorte de processus de défense endopsychique.

Il est important de noter que ces deux processus sont présents dans le mot d'esprit, la condensation est présente aussi dans le mécanisme de l'oubli. Elle donne des résultats tels que le jeu de mot, l'homophonie; et la concision du mot d'esprit est comparable à celle du rêve, il y a un phénomène de condensation qui se produit dans les deux cas. On remarque l'importance que les images ont au niveau du rêve et du mot d'esprit au niveau de

l'interprétation. Ces images sont analogues aux signes conventionnels d'une langue. D'après Freud, le symbolique est le résultat d'un rapport constant entre un élément du rêve et sa traduction, l'élément lui-même étant un symbole pour la pensée inconsciente du rêve.⁶⁸ Comme dans le rêve, le principe de plaisir est recherché dans la condensation. Freud dit que la condensation est créatrice dans le cas du mot d'esprit. Le déplacement dans le mot d'esprit est sous l'influence d'une force d'inhibition. L'exemple que donne Freud est très éclairant: il dit que le mot d'esprit fait un grand effort pour retrouver l'ancien plaisir, mais ce plaisir trouve dans les objections de la raison des barrières, comme l'inhibition, qui doivent être surmontées.

Cela fait la différence entre le processus de déplacement dans le mot d'esprit et dans le rêve. Dans le rêve, le déplacement se trouve dans le champ des représentations ou figurations indirectes, dans le remplacement d'une représentation à une autre. Il substitue un élément plus choquant à un autre moins agressif, c'est une sorte d'euphémisme de la part de l'inconscient. Dans le cas des figurations symboliques et métaphoriques, elles sont proches des pensées préconscientes du rêve. Dans le mot d'esprit, il faut qu'il respecte les limites posées par le Cs; il trouve un certain refuge, ou une technique pour dépasser la censure, dans l'utilisation des plaisanteries et du non-sens, ce qui fait partie de la rhétorique freudienne.

Après avoir exposé brièvement la condensation et le déplacement dans le mot d'esprit et dans le rêve, on s'aperçoit que le mot d'esprit est plus facile à analyser, étant donné que son matériau est situé au niveau du discours, dont la matière verbale est plus facilement observable que le rêve. Dans le cas de la condensation, on pourrait dire qu'elle se produit quand un seul signifiant induit à la connaissance de plus d'un signifié.

⁶⁸ Sigmund FREUD, Freud choix de textes - rassemblés par M. Th. LAVEYSSIERE, Masson, Paris 1977, p.44

La condensation serait d'ailleurs le nom d'un processus dont le résultat est la densité symbolique du mot d'esprit, densité coextensive à tout symbolisme linguistique; processus également, que la surdétermination (mot que Freud emploie, dans l'interprétation des rêves en particulier, de manière interchangeable avec "condensation") et la conversion, termes par lesquels on peut désigner plus proprement deux espèces de condensation, dans la simultanéité ou dans la succession.⁶⁹

La condensation est un terme très général, c'est-à-dire qu'il englobe plusieurs tropes aussi bien que le double sens et l'allusion, ce qui nous met dans des relations *in absentia*, étant donné qu'un signifiant présente plusieurs signifiés absents, différemment du déplacement qui est un rapport *in praesentia*. La notion de déplacement est comprise comme une sorte d'incohérence de sens, quand on assiste à une substitution d'une représentation à une autre moins offensive, une sorte de transfert (épiphore). En ce que concerne l'allusion, elle est présente aussi dans le déplacement étant donné son caractère de formation substitutive.

Mais si l'on change le discours verbal par le discours imagé, on assiste à une présentation de représentations qui sont à la base du discours imagé. Cependant l'analyse symbolique des images est intéressante à faire. La force symbolique des images au cinéma est due à son pouvoir de monstration, le principe de réalité est beaucoup plus puissant que dans la peinture ou dans le théâtre, il est plus probable qu'on pleure en regardant un film que devant une peinture. Il faut noter aussi que le jeu présence-absence du film est doté d'une certaine *magie*, car il s'agit d'un spectacle basé sur l'illusion. Acteurs et choses ne sont pas là substantiellement, c'est à partir d'une projection des formes que la réalité nous est présentée.

⁶⁹ Tzvetan TODOROV, Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, 1977. p.292-293.

Le caractère rituel des salles de cinéma fait partie du spectacle. L'obscurité de la salle, la grandeur de l'écran et la position "passive" des spectateurs nous invitent à faire partie d'un jeu *métaphysique* de projections-identifications. On voit dans le cinéma un instrument doté d'un pouvoir d'explorer et de dévoiler les formes les plus lointaines de l'imaginaire.

Le film, en effet, permet une entrée dans l'imaginaire du spectateur. Lorsque le récit prend une forme active, une interaction spectateur/film naît de l'investissement d'affects que chaque spectateur est capable de faire, dans la mesure où il y a identification. Christian Metz nomme cette relation spectateur/film: relation fantasmique, car le spectateur est un voyeur et le film un objet de plaisir.⁷⁰ La conjonction espace-temps est due au mouvement qui produit l'effet réel et le style qui est propre au cinéaste, toutes ces structures déterminent la spécificité du cinéma par rapport au rêve. Et cela commence au niveau de la représentation. Contrairement au rêve, le cinéma projette ses représentations dans l'objectivité, dans la réalité, le rêve produit des représentations sans une objectivité *réelle*, sans une présentation formelle. Il y a un principe de réalité lié aux causes formatrices du rêve. Cependant, dans l'un et dans l'autre, le réel et l'irréel s'interpolent, ils peuvent facilement se mélanger, devenir symboles de l'imaginaire. Une différence importante entre le film et le rêve au niveau du principe de réalité; ce principe est absent dans le rêve et présent dans le film, car la perception filmique est réelle et ne dépend pas des processus psychiques internes.

Il est question aussi du principe de plaisir qui est dans le rêve plus actif que dans le film, étant donné qu'il répond plus aux fantasmes de chacun. Dans le film, il faut que la diégèse puisse plaire et satisfaire les fantasmes conscients et inconscients du sujet, ce qui est déjà une tâche difficile. Pour que le spectateur comprenne, il faut qu'il participe activement;

⁷⁰ Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*, op. cit

ce qui ne veut pas dire que le film doit véhiculer un message ou dire quelque chose. Il est question aussi de processus primaire et secondaire, dans le premier, on retrouve des caractéristiques propres au rêve, les condensations et les déplacements; il y a le principe de plaisir qui n'est pas corrigé par le processus secondaire, d'ailleurs le processus secondaire est absent dans le rêve. Mais, dans le film, il vient recouvrir toutes les démarches psychiques du processus primaire qui cesse de s'extérioriser.

Dans le film, l'histoire est racontée de façon à parcourir un récit; dans le rêve, il n'y a pas de récit, et sa structure est parfois très fragmentaire. Le symbolique prend le devant en ce qui concerne les matériaux spécifiques du cinéma et du rêve, ce sont deux processus de figuration qui ont des aspects communs. Dans le film, il est question de voir ce qui est montré à l'écran, l'univers symbolique de l'auteur, c'est ici que se situe le caractère déictique de l'image, c'est-à-dire ce qui sert à montrer, à désigner un objet singulier. On a une sorte de moi spectatorial, tout percevant, qui participe activement à la construction du film. Cette participation est possible dans la mesure où l'on croit au récit. Dans le cas du rêve, l'image est transformée en souvenir, il n'est plus question de voir, mais de se rappeler, de se reporter.

Si le symbole apporte en lui la magie, le sentiment et l'abstraction, on va à la rencontre du cinéma dont le langage réunit en lui toutes les structures du symbole. Ici on rejoint la perspective eisensteinienne des images et de la ciné-dialectique, l'auteur utilise les actions humaines comme éléments de base de la composition.

C'est dans la relation du désir que le symbolique repose, le désir se transforme dans la substitution et la sublimation vers l'autre. La découverte fonde la transgression, car le désir

prend appui dans un système de signifiants sous la forme de l'interdit. Pour qu'il y ait identification il faut transgresser. L'identification est une forme d'adhésion sur le mode l'incorporation, de l'introjection par assimilation. Le matériau fondamental du cinéma est le sujet-spectateur. Tous les arts sont responsables de la recherche de la satisfaction physique et morale du sujet. Dans le film, la transgression prend forme de trope, métaphore, métonymie et synecdoque. Le cinéma est fondé sur une sélection tendancieuse des événements. Dans le film comme dans le rêve, il y a une relation étroite entre le langage verbal et la figuration qui se fait par le moyen des processus primaires tels que la condensation et le déplacement.

D'ailleurs, ces deux processus sont très proches des tropes comme la métaphore et la métonymie, étant donné que la métaphore repose sur une substitution et la métonymie sur la contiguïté, il est question de savoir à quoi correspondent la condensation et le déplacement. Dans son livre Le Signifiant imaginaire, Christian Metz expose les concepts de métonymie, de métaphore, de condensation et de déplacement. À cette fin, il utilise les démarches freudienne, lacanienne, et jakobsonienne. Chez Freud, la métonymie est le résultat de l'investissement de l'appareil psychique et des déplacements d'énergie entre les représentations. La condensation et le déplacement sont des prototypes de la métaphore et de la métonymie. Chez Jakobson⁷¹, la métaphore et le paradigmatic ont des traits communs dans la similarité, tandis que la métonymie et le syntagme ont des traits communs dans la contiguïté. Pour Jakobson, on a deux axes du langage: un axe de sélection et substitution, qui est le paradigmatic, et un axe de combinaison et texture, qui est le syntagmatic. Cela veut dire que tout signe implique ces deux modes d'arrangement: la combinaison et la sélection; ils sont deux faces de la même opération. Dans la sélection on a une possibilité de substituer un terme à un autre. Alors, le signe a deux références: l'une au code et l'autre au

⁷¹ Roman JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963.

contexte. Le montage, par exemple, est une démarche qui englobe le syntagmatique et le paradigmatique. Cependant, pour Metz, le montage est essentiellement une démarche métonymique et, par conséquent, syntagmatique. C'est le montage de la plupart des films. En effet, on est devant deux systèmes qui racontent une histoire, dans le cas du rêve on est au niveau d'une narration sans récit. Le cinématographe est devenu cinéma en s'engageant dans la voie narrative. Avant, il était une sorte de machine à enregistrer et à reproduire le mouvement par le moyen de photographies animées. Gilles Deleuze propose un cheminement différent de celui de Metz. D'après Metz, la question des codes rend compliquée la question de la narration dont l'image serait une donnée apparente. Pour Deleuze, c'est l'image qui cause la narration, car la narration classique au cinéma découle du montage (composition organique des images-mouvement), la narration est une conséquence des images elles-mêmes.⁷²

La narration est constituée au cinéma avec l'aide de ce que Eisenstein appelait le monologue intérieur, équivalent au discours intérieur d'Eichenbaum. Eisenstein rapprochait ce monologue d'une sorte de langage primitif, de proto-langage. L'importance de ce monologue intérieur pour la compréhension du récit réside dans le fait qu'il est opéré par les spectateurs qui accompagnent le déroulement du récit. Ce monologue intérieur dépasse le rêve dans le sens où il n'a pas de dimension collective, il est individuel. Le film doit avoir une force en tant qu'un tout image-matière, image-musique, image-choc, voilà la conception organique du montage eisensteinien, une parfaite union du tout et de ses parties.

Le choc d'images qui fonde la ciné-dialectique est imbibé de métaphores, métonymies et synecdoques, c'est pour cela qu'Eisenstein nomma la composition: nouvelle sphère de la

⁷²Gilles DELEUZE, *L'image - temps*, Editions de Minuit, 1985. p.40.

rhétorique. Dans cette sphère, la métaphore se trouverait dans le domaine du paradigmatique étant donné que les deux ont comme point commun, la similarité. La métonymie se situerait dans le syntagmatique car elle est dans une relation de contiguïté. On pourrait dire aussi que ces deux tropes sont basés sur un principe de liaison (métonymie) et de similitude (métaphore). Ainsi, le montage serait de nature métonymique, car son principe est situé dans une opération syntagmatique. Dans le film, les deux axes du langage, le syntagmatique et le paradigmatique sont en interaction. Le film dans son contenu littéral est une extension syntagmatique quand chaque parole, image, et son s'actualise et prend une relation d'opposition ou de similarité avec les autres. C'est ainsi que l'on passe du syntagmatique au paradigmatique.

Le but de cette analyse est de mettre en évidence le caractère métonymique du déplacement, les associations qui sont faites par les traces mnésiques, les liaisons entre le rhétorique et l'iconique. L'existence des tropes explique en bonne partie l'existence des liens intimes entre les deux domaines, l'imagé et le verbal. Dans le film, à la différence du discours verbal, cette liaison ou transposition est dynamique. En ce qui concerne les tropes au cinéma, ils sont liés au contexte présenté par le film. La métaphore serait l'équivalent de la condensation et la métonymie du déplacement. Roman Jakobson et Tzvetan Todorov ont fait de belles études à ce sujet. D'ailleurs, entre Jakobson et Jacques Lacan, on assiste à une divergence en ce qui concerne la métaphore (condensation) et la métonymie(déplacement). Jakobson et Lacan ne sont pas d'accord au sujet de la condensation qui, pour Lacan, est d'ordre paradigmatique (associative), tandis que, pour Jakobson elle est d'ordre syntagmatique (combinatoire). Cette divergence est due selon Jakobson à une imprécision du concept freudien de condensation. Cette discordance a été mise en évidence par Metz dans Le Signifiant Imaginaire. Tzvetan Todorov, pour résoudre ce problème, donne une extension

assez grande à la condensation, celle-ci prend en charge l'allusion qui est une fonction du déplacement, ceci ne cause pas beaucoup de problème dans le sens que le déplacement est un travail préparatoire à la condensation. Pour avoir condensation, il faut avoir déplacement.

Le déplacement dans le texte filmique existe quand on fait un passage enchaîné d'un motif à un autre, le déplacement a quelque chose de métaphorique. On opère une sorte de transfert de sens d'une chose à une autre par le moyen du montage par analogie. C'est au niveau du signifié qu'il faut chercher la métaphore filmique, le sens appréhendé par le spectateur soit par juxtaposition ou par surimpression ira déterminer la nature symbolique de ce que l'auteur veut véhiculer. La compréhension filmique est fondée sur une série de rapports entre les images.

L'interaction espace-temps donne un dynamisme très particulier au cinéma. On peut assister en trois heures ou en quinze minutes au déroulement des histoires qui prendraient toute une vie ou même des siècles pour se réaliser, c'est peut être là le sens profond des synchronies de diachronies qui fondent le cinéma et le théâtre. Cependant la notion du temps est dépendante de la notion de mémoire. Sans la mémoire, l'idée de temps n'est pas possible. La succession est le souvenir des actes passés et présents qui sont en train de se réaliser, l'idée de mouvement est très présente dans ce processus de rétrospection et de prospection.

Si l'on parle des images qui se suivent, on parle de juxtaposition d'images. Attachée à cette idée de succession, la cinédialectique d'Eisenstein nous permet une sorte d'analogie avec la condensation freudienne. En réalité, le rapprochement de deux images réelles différentes nous en donne une troisième, mentale, qui est le résultat des deux autres. Eisenstein parlait de "condensation maximale" du dramatisme du film, c'est-à-dire qu'il y

aurait une scène qui condenserait toute l'attitude de l'auteur par rapport à son oeuvre, ce serait là une scène clé, par exemple "l'escalier d'Odessa", dans le Cuirassé Potemkine. En considérant le film comme une forme de raconter ou d'exposer un récit, il donnait à cette forme un contenu d'affectivité communicationnelle. Le montage a pour fonction d'unir ces deux instances, la forme et le contenu.

Le montage est un phénomène universel, il fait partie aussi du langage verbal et du langage onirique. Le résultat obtenu par la juxtaposition d'images que suppose le montage, est très proche du travail opéré par la condensation dans le sens où l'image d'ensemble résultante de ces deux images juxtaposées est mentale. C'est-à-dire que la mémoire joue un rôle très important pour la production de cette condensation. Selon Eisenstein, il y a dans la mémoire deux étapes importantes; la première est un assemblage des éléments qui constituent l'image, la deuxième est le résultat de cet assemblage. Cela est le principe dynamique de l'art, le processus d'assemblage et de reconnaissance des images dans l'esprit du spectateur qui participe au fur et à mesure du déroulement du film pour aboutir à une forme nourrie de contenu et des significations qu'il a participé et produit activement. C'est pour ce motif que l'image n'est pas une donnée préétablie, elle naît et se développe. Le jeu de l'acteur est aussi une structure importante pour une expansion des sentiments qui doivent être assimilés par les spectateurs. On parlera au troisième chapitre de la relation qu'a établie Ernst Bloch entre la pantomime et le cinéma.

2.1 LE TRANSFERT ET LE MONTAGE CHEZ EISENSTEIN.

La condensation peut être comprise dans un sens général d'assemblage d'images. Cet assemblage peut se faire par surimpression et par métaphores. Dans le cas du déplacement,

on trouve une dimension de transfert, étant donné son caractère de transport d'accent psychique d'une chose à l'autre. L'allusion est une dimension du déplacement qui existe dans la pensée éveillée et dans le rêve. Dans une chaîne associative comme les discours verbal et filmique, un élément peut facilement en remplacer un autre, ce qui implique un processus de figuration qui est présent autant dans le rêve que dans les arts plastiques.

Dans le montage, le transfert consiste en une transposition des idées en images. Ces dernières peuvent être allusives ou dynamiques. Pour ce qui est de l'interprétation freudienne, nous pourrions dire que le transfert et l'identification ont les mêmes caractéristiques; soit l'introjection et la projection. Dans le premier cas, on a une mise de l'autre en soi et, dans le deuxième, on a une mise de soi dans l'autre. Le spectateur est entraîné dans l'acte de création de l'auteur. Dans ce cas, le transfert se fait d'une façon pathétique. Il est question aussi d'une identité au niveau de l'image. Ce que Eisenstein prétend, c'est que l'image-thème créée par le spectateur soit la même que celle voulue par l'auteur.

Mais il n'est pas question de négliger l'univers symbolico-culturel de chaque spectateur, l'impression créée par l'image ou les images est particulière à chaque individu. L'image-thème est partagée par les deux, auteur-spectateur. "L'image voulue, conçue par l'auteur est devenue chair de la chair de l'image qui naît en chaque spectateur... En moi, spectateur cette image est née, a pris corps. Non seulement oeuvre de l'auteur mais la mienne aussi, moi, spectateur-créateur."⁷³

⁷³ Sergei EISENSTEIN, Le film : sa forme, son sens, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1976. p.228.

Entre les deux, l'auteur et le spectateur, il y a le film dont l'acteur et son jeu dramatique (d'ailleurs exagéré chez Eisenstein) composent un tout, pour que le message soit bien interprété par le spectateur, il faut que l'acteur incorpore et assimile tout le contenu émotif des scènes. Il faut que dans ce jeu, la puissance du faux rende la réalité plus vraie qu'elle-même. C'est en cela que consiste le tout du film, l'acteur, l'auteur et l'oeuvre. L'un des cas les plus frappants de l'utilisation d'un jeu dramatique exagéré, c'est le jeu de l'acteur Tcherkassov dans *Ivan le Terrible*. L'attitude théâtrale dans ce film a été intentionnelle, Eisenstein voulait faire une sorte d'hommage à Vsevolod Meyerhold, un metteur en scène qui fut son professeur.⁷⁴ Quant aux nombreuses critiques adressées à la deuxième partie de ce film, on se contentera de citer celle présentée par Amengual : "Pour expliquer l'échec de la seconde partie d'*Ivan*, Rostislav Yourenev invoque des raisons de structure et de style(...) le défaut majeur de la seconde partie, c'est sa compositions tronquée."⁷⁵ Jacques Aumont, met en relief le manque d'exactitude historique de la deuxième partie:

Le metteur en scène Serge Eisenstein, dans la seconde partie du film *Ivan le Terrible* a révélé son ignorance des faits historiques en présentant (..) *Ivan le Terrible* lui-même, qui avait de la volonté et du caractère, comme faible et indécis, un peu à la manière de Hamlet.⁷⁶

Cette attitude théâtrale est analysée de façon fort intéressante par Guy Scarpetta.⁷⁷ D'après lui, on assiste à une réhabilitation du Baroque dans des films d'Eisenstein, tels que *Octobre* et *Ivan le Terrible*. Si l'on considère que les caractéristiques principales du Baroque

⁷⁴ A ce sujet voir l'article de Leonid Kozlov, "De l'hypothèse d'une dédicace secrète" , *Cahiers du cinéma* n.226-227, janvier février 1971 et Barthélémy Amengual, *Que viva Eisenstein*, op.cit.p.364.

⁷⁵ Barthélémy AMENGUAL , p.347.

⁷⁶ Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein*, p.120.

⁷⁷ Guy SCARPETTA, *L'Artifice* Paris, Bernard Grasset, pp.22,23,24,186-192.

sont: la séduction ainsi que l'affirmation de la surface et du simulacre, nous remarquons que ces caractéristiques sont déjà présentes dans les décors. Les statues d'*Octobre* et l'architecture extatique d'*Ivan le Terrible* sont de bons exemples de l'utilisation du Baroque. Soulignons également des traits du Baroque tardif qui sont très proches de la théorie du montage d'Eisenstein. En voici quelques-uns:

- l'art de l'hétérogénéité maximale (choc des matériaux, des dimensions)
- proliférations d'ornements (art métaphorique, décors extatiques)
- l'art de la séduction (pathétique)
- la transe (l'art de l'extase)
- la rhétorique généralisée (poétique cinématographique)
- hyperthéâtralisation (*Ivan le Terrible*)

Si la photographie a apprivoisé la beauté et l'instant qui s'est écoulé dans l'image maintenant figée, le cinéma a amplifié cette beauté en lui donnant le mouvement et le temps. La question sujet-chose est repensée dans cette perspective sujet-caméra, en vue de cela le cinéma est devenu intellectuel. Le cinéma intellectuel demande une organisation différente, et cette organisation commence quand le spectateur donne un sens à chaque scène de cette matière intelligible. C'est dans ce sens qu'un transfert symbolique peut être associé au processus d'identification, le remplacement d'une personne par une autre, le tyran du film peut remplacer facilement la figure du père. C'est dans cette perspective que le symbolique ne peut pas être indépendant du langage inconscient. En effet, il y a deux aspects importants dans l'identification filmique : le mimétisme et l'imitation. Dans ces deux aspects, il y a une

conduite de reproduction des comportements de celui auquel le spectateur s'identifie, sauf que dans l'imitation on a une appropriation intentionnelle des comportements d'autrui.⁷⁸

Le montage est à la base de ce processus d'identification, dans la mesure où le film avance, toute une structure se développe pour créer un pathétisme. Cette complicité du spectateur avec le film est le premier moment du transfert. Il est important de noter que ce terme a un sens très général, ici c'est dans la relation spectateur/film que va se produire cette sorte de déplacement de désir. Dans le cinéma cette opération est l'équivalent du processus d'*identification primaire* dans le sens d'une incorporation d'une assimilation par l'autre. C'est une relation d'attraction et d'influence de nature psychologique.

Le montage a pour but de produire un *sentiment esthétique* du film. C'est dans cette approche que prend place le concept de *fascination*. L'intention artistique et esthétique de l'auteur est matérialisée par un ensemble de résultats produits par le film: soit une grande adhésion de la part du public, soit le message idéologique, ou la compréhension des métaphores liées au contexte du film. En effet, il n'y a pas de *fascination* sans une identification de la part des spectateurs. L'idée de *fascination* implique aussi la croyance de la part du spectateur en ce qui se passe à l'écran. Et pour croire, il doit y avoir une dimension de participation dans le film. L'idée de participation est une conséquence du monologue intérieur. Cette croyance implique de former une autre catégorie de réel.

On voit maintenant plus précisément ce qu'est la croyance. Elle implique que l'on sorte de la catégorie du réel pour se laisser fasciner par un monde irréel, un monde que l'on ne pose ni comme existant ni comme

⁷⁸ Jean-Pierre MEUNIER, Les structures De l'expérience filmique- l'identification filmique, Louvain, Centres Des Techniques De Diffusion Université Catholique De Louvain, Librairie Universitaire, 1969.

inexistant, que l'on ne cesse de tenir pour imaginaire, mais auquel on consent, au mieux, auquel on se laisse aller à croire.⁷⁹

Mikel Dufrenne pose une question primordiale en esthétique: d'où vient cette affinité de l'objet esthétique avec nous ? La réponse donnée par lui est que nous devons considérer l'objet esthétique comme une oeuvre d'art, mais cela ne répond pas à la question posée. Indirectement, nous pouvons dire qu'une réponse partielle à cette question a été donnée en mettant l'accent sur le caractère de témoignage du réel. C'est la fonction cosmologique de l'art, montrer que le monde humain est une partie de la nature et du monde. Mais, quels sont les critères d'authenticité et de vérité ?

Le style est la démarche primordiale de l'authenticité, l'artiste transpose son moi dans ce qui lui est le plus proche, le plus attaché à lui, son style inimitable. C'est dans la transposition faite par l'auteur de sa personnalité dans son oeuvre, que l'on peut dire que repose la vérité, dans sa façon de représenter le réel et ses affects. Il ne s'agit pas d'un simple témoignage qui chercherait à capter la réalité comme dans un documentaire fait pour la télévision; il s'agit d'exprimer, de faire crier, de faire émerger les affects du spectateur. D'après Jean-Pierre Meunier, une fois les personnages affectivisés, on voit dans l'identification filmique, une dimension de participation. Cette participation va être déterminée par deux modes d'être: être-comme et être-avec. C'est un rapport de co-appartenance. Dans l'être-comme, on opère un transfert dans l'autrui et, dans l'être-avec, on est dans une relation de complicité.

Et pour conclure, c'est dans la caméra subjective de Jean Mitry, que la notion de transfert se trouve la mieux placée. Chez Mitry, la caméra opère un regard qui est celui du

⁷⁹ Jean-Pierre MEUNIER, op. cit. p.72.

héros; c'est par le moyen de cette image subjective qu'on fait une sorte de transfert dans la peau du héros, on va voir et ressentir tout ce qui se passe avec lui. Le spectateur se voit en tant que héros, on passe de l'identification primaire à une identification secondaire, c'est ici que vont se mettre en place les différentes instances du moi, du sur-moi et de l'idéal du moi. C'est grâce à ce degré d'identification que le sujet a accès au symbolique. Notons que l'imaginaire précède le symbolique. Sur quoi repose le symbolique? Dans l'univers filmique, il repose sur les affects qui sont rattachés à des processus psychiques tels que les processus primaire et secondaire. Ce langage symbolique est à la base du transfert.⁸⁰ C'est dans cette richesse d'expression au niveau des symboles au cinéma que plusieurs dimensions de l'image font irruption. On ne peut pas négliger le rôle idéologique des métaphores filmiques.

Cette nouvelle vision du cinéma en tant qu'instrument idéologique est le résultat d'une vue d'ensemble de la synthèse forme-contenu. C'est l'art révolutionnaire qui donne une dimension de lutte de classe aux métaphores filmiques utilisées par Eisenstein. Rappelons que la symbolique eisensteinienne repose sur une forme de discours évocateur, rempli d'une poésie au niveau de l'image.

⁸⁰ Enrico FULCHIGNONI, La Civilisation de l'image, Payot, Paris.1969.

CHAPITRE III

3. L'IDEOLOGIQUE ET LA METAPHORE VISUELLE.

Avant tout il faut se demander quelle est la place de l'homme dans l'œuvre d'Eisenstein. D'où vient la dimension idéologique dans ses films? Cette dimension pourrait être étudiée en considérant le cinéma comme un produit culturel, donc idéologique. Il est évident qu'il faut tracer un profil historique de son oeuvre, mais il sera d'abord question d'explorer comment l'idéologique a fonctionné dans ses films. Dans le cinéma révolutionnaire, il n'y a pas de place pour un héros. L'image du héros est remplacée par celle de masse, la dimension de collectivité se substitue à celle de l'individualité. Il y a absence de héros, on parle de l'image de masse, la dimension de collectivité contre celle d'individualité. Par contre, cela ne veut pas dire que l'homme n'a pas de place dans ses oeuvres. La dimension qu'acquiert le concept de sujet et le concept de nature est idéologiquement engagée dans une perspective d'implication, c'est-à-dire que contrairement à la formule de Rossellini ("Les choses sont là, pourquoi les manipuler?"), Eisenstein croyait dans une implication affective et une production qui reposait sur les principes du matérialisme dialectique qui concevait la nature en mouvement.⁸¹ Cela est en opposition avec la vision de l'ancienne métaphysique qui définissait les choses comme déjà achevées et finies. L'art révolutionnaire s'engage dans cette voie dialectique du mouvement qui est essentiellement une sorte de conflit. L'art a la fonction sociale de dévoiler les contradictions de l'existence. Le matérialisme dialectique a ses racines dans le matérialisme historique de Karl Marx. Chez Marx, le concept de matérialisme désignait certains aspects du processus historique. Chez Hegel, la notion de dialectique est fondamentale, elle est dans l'esprit, et la nature en est un

⁸¹ Sergei EISENSTEIN, *La Non indifférente nature*, p.10

moment négatif. Par ailleurs, chez Engels, ce concept est un principe absolu, un moment positif. Marx donne primauté à la nature, en faisant de la connaissance le miroir de la nature et de la matière. La société est, d'après lui, une synthèse de l'organisation économique, elle est la consubstantiation de l'homme et de la nature. Il est sûr qu'Eisenstein s'est inspiré, entre autres, de la dialectique de la nature de Engels. On exposera brièvement quelques concepts de la Dialectique de la Nature⁸² de Engels et ensuite on verra une application qu'a faite Eisenstein de quelques-uns de ces concepts.

Il y a trois catégories fondamentales chez Hegel:

- Loi du passage de la quantité à la qualité (première partie de la logique- logique de l'être)
- Loi de l'interpénétration des contraires (deuxième partie de la logique- doctrine de l'essence)
- Loi de la négation de la négation (loi fondamentale pour l'édification du système tout entier)

Engels juge que le défaut de ces lois consiste dans le fait d'être pensées à la place d'être déduites. La première loi, conversion de la quantité en qualité, est le résultat d'une conception mécanique du monde. Le caractère antithétique de la deuxième loi, la polarisation, est une étape importante pour la pensée. Car, dans l'essence tout est relatif, positif et négatif n'ont de sens que dans leur rapport. Ce matérialisme dialectique sert d'encadrement à la théorie d'Eisenstein. Le système dialectique est une possibilité de comprendre le principe dynamique des choses. L'être est un passage constant de la quantité à la qualité et pour effectuer ce passage, il faut une interaction des contraires. La synthèse s'élabore dans le mouvement de contradiction de la thèse et de l'antithèse, la négation de la négation est une loi fondamentale pour sa théorie du montage. La notion de conflit est un principe dialectique

⁸² Friedrich ENGELS, Dialectique de la nature, Paris, Editions Sociales, 1975, p.69-74.

élémentaire pour l'art révolutionnaire. Cette notion fonde la mission sociale de l'art, sa nature et sa méthode.

L'art révolutionnaire cherche la voie qui mène l'homme à l'homme, il veut une solution de l'homme et de son essence et aussi une recherche sur la structure des émotions humaines. C'est dans cette direction que l'idéologique va s'insérer dans la vie réelle. Cela ne se fait pas sans une approche idéologique du film qui doit manifester un esprit de classe, et cette appartenance à une couche de la société se trouve chez le spectateur. Le spectateur s'identifie au thème présenté par le film. Il voit dans sa situation une dimension de liberté en tant que collectivité. La notion de sujet est comprise d'après une approche de classe sociale. Il s'agit d'un sujet social qui appartient à une communauté et une collectivité qui ont les mêmes préoccupations que lui. La place du sujet est située dans cette unité organique qui est la communauté. Dans ce contexte, il ne peut pas avoir une sorte d'intrigue liée directement à un personnage. Le cinéma prolétarien est un phénomène de masse.

Mais, comment est organisé et véhiculé l'idéologique dans un film révolutionnaire? La réponse est située dans une approche matérialiste de la forme, qui est, d'après Eisenstein, le seul moyen capable de déterminer l'idéologique dans les formes de l'art révolutionnaire. La forme est le premier pas dans l'approche nouvelle des choses. La forme est définie comme le vecteur de l'idéologie, elle n'est pas pensée en vue d'un contenu, car chez lui il n'existe pas de distinction entre les deux. Cette approche envisageait une intégration dialectique des matériaux, une nouvelle approche de la mise en scène dont le matériel de "masse" est à la base de ce principe révolutionnaire de la mise en scène. Le cinéma révolutionnaire est une mise à jour des problèmes sociaux et aussi une forme d'éducation idéologique du prolétariat :

" Nous devons obliger notre public à aimer le travail terne de tous les jours, le taureau de race, le tracteur qui avance aux côtés de la carne décharnée."⁸³

Il est sûr que la conception de l'idéologie chez Eisenstein est basée sur la lutte de classes. On voit que la notion de "masse" est importante pour confronter l'idéologie des classes dominantes. Eisenstein a proposé cette approche pour s'opposer au cinéma bourgeois. L'effet "foule" dans ses trois films, La Grève, Le Cuirassé Poteinkine et Octobre sont des exemples intéressants, dans le sens où ces trois films pourraient bien former une trilogie classique du cinéma prolétarien. Cependant il ne présente pas théoriquement une définition du concept d'idéologie, l'un des traits les plus importants de ce concept est sa représentativité et son pouvoir symbolique. Et ce pouvoir est le résultat d'une identification de la part des masses prolétariennes. C'est la fonction sociale du cinéma prolétarien. Dans cette approche, on donne au cinéma une dimension productive qui sous-entend celle de pouvoir idéologique. En outre, son approche de la question de la forme, visait dans le montage une efficacité au niveau idéologique. Dans la forme, on a tout un mouvement d'influence chez le spectateur, la forme doit avoir aussi un souci d'organicité.

La métaphore idéologique naît de cette possibilité qu'a le film de montrer les rapports sociaux. Maintenant il faut chercher ces trois instances qui sont interliées: le symbolique, le degré de croyance et la possibilité de représentation des luttes et engagements sociaux du parti. Le concept de croyance est très important pour comprendre la dynamique de l'idéologique au cinéma. C'est peut-être une interprétation de ce que Marx appelait un langage de la vie réelle, une *praxis*. Eisenstein a bien compris l'importance du langage comme produit social, et c'est dans cette perspective qu'il va tracer une sorte de dimension

⁸³ Sergei EISENSTEIN, Au delà des étoiles, p.53

symbolique du film. Quoique cette dimension soit encore le reflet direct de l'idéologie véhiculée par le film. La caméra est un appareil idéologique non pas parce qu'elle montre la réalité, mais parce qu'elle peut bien la camoufler et la transformer, c'est une sorte de réalité de la réalité.⁸⁴ Cette réalité est collective et non pas individuelle. Il n'y a pas de place pour le sujet dans la théorie marxiste, elle se limite à trois plans: le biologique, le social et l'historique. L'être psychologique se trouve exclu. Le sujet est un simple produit du milieu. Cette discussion au sujet de l'appareil de base comme étant un producteur d'idéologie ne trouve son fondement qu'en élargissant l'analyse jusqu'au dispositif cinématographique, car le mécanisme de production et de reproduction d'une idéologie au cinéma était situé, il n'y a pas si longtemps, dans le rapport caméra-sujet. L'accent doit alors être déplacé sur l'intention idéologique et créatrice du réalisateur et sur la notion de croyance.

Malgré ce grand manque dans le marxisme, Eisenstein privilégie la place du sujet dans l'idéologie. Il reconnaît également le manque de place attribué au sujet et à son rôle idéologique. Le spectateur devient un sujet plus important que l'acteur. C'est l'opposition du cinéma révolutionnaire avec le cinéma bourgeois. "Le cinéma est une sorte de tracteur qui laboure la tête du spectateur selon une orientation de classe."⁸⁵ Un autre point important est celui de la forme. La forme est toujours une idéologie réelle.⁸⁶ Cette question de la forme soulève celle de la représentation. L'idéologie est comprise ici dans sa dimension la plus profonde de système de représentation. Il est intéressant de noter que le mot idée est aussi compris comme forme. Eisenstein nous montre la racine grecque :

⁸⁴ Sur cette question voir la page 29.

⁸⁵ Op. cit. p.151

⁸⁶ O p.cit p.239.

Idéa ionien 1) aspect, apparence extérieure; 2) image, genre, manière, propriété, qualité...; en particulier: manière d'exprimer, forme et genre du discours; 3) idée, archétype, idéal.⁸⁷

La forme est importante parce qu'elle est une image globale qui permet la saisie d'un thème rempli d'un contenu idéologique. Théoriquement, une analyse du concept d'idéologie n'existe pas chez Eisenstein, on dirait que cette définition ne se produit que sur le plan plastique du film, étant donné sa grande préoccupation de la question de la forme. Quoique l'intention du réalisateur manifeste une conviction idéologique, il est pourtant difficile de voir dans la caméra un appareil idéologique; sauf dans le sens d'appareil de production dont la sélection faite par le réalisateur est nécessairement tendancieuse. Cette sélection est intentionnelle; ce concept doit être défini d'après une attitude de l'auteur vis-à-vis de son oeuvre. La caméra nous montre alors un objet qui est déjà intentionnel:

Le monde n'est plus seulement "horizon ouvert et indéterminé". Pris à l'intérieur du cadrage, visé, mis à la bonne distance, il délivre un objet doué de sens, un objet intentionnel, impliqué par et impliquant l'action du "sujet" qui le vise.⁸⁸

Et c'est sur le plan du montage que cette approche va être la mieux comprise. Pour Jean-Louis Baudry, le montage joue un rôle important et décisif dans la stratégie idéologique, étant donné que le film est organisé de façon téléologique. Mais la possibilité de figuration que nous offre l'image au cinéma est déjà en-soi un "méga-signe" idéologique dont l'aspect symbolique n'est pas négligé. Sous-jacente à l'idée du montage, il y a l'idée fondamentale de l'unité; le tout organiquement organisé. "Tous comme un seul homme" est une expression

⁸⁷ O p.cit p.234.

⁸⁸ Jean-Louis BAUDRY, L'effet cinéma. Albatros, Paris, 1978.p.21

ambiguë qui reflète bien l'idéologie de "masse", il n'y a pas de place pour le sujet: ce qui existe, c'est une classe, le prolétariat. Cependant il faut éviter ce genre de généralisation. Pour résoudre ce problème, Eisenstein nous rappelle que, pour avoir une unité parfaite, il faut avoir une corrélation entre les parties. C'est au niveau de la forme que sa méthode est une sorte d'harmonie idéale entre le tout et ses parties. L'image en tant que telle est déjà chargée d'un contenu historique et idéologique qui est propre à chaque époque. L'architecture est un exemple des conséquences du reflet de l'histoire et de l'idéologie dans l'art, ce qui est un bon exemple de réussite au niveau de la forme.⁸⁹

Non moins répugnante par son idéologie est l'architecture qui substitue (au contenu imagé de l'édifice) une reconstruction éclectique, "par fragments" d'éléments pris aux époques architecturales révolues et reflétant dans leurs formes une idéologie qui nous est totalement étrangère, celle des peuples différents et des institutions sociales des états d'une espèce différente.⁹⁰

L'évolution des intensités de formes nous donne une notion d'extase liée à un principe très formel. Les temples et les cathédrales sont des exemples d'expressions pathétiques de l'architecture. Eisenstein qualifie d'extatique ce type d'architecture. On pourrait donner comme exemple, le décor d' Ivan Le Terrible. Il est construit de façon à ce qu'un lieu sorte d'un lieu, un acte d'un acte, etc. Tout est construit organiquement en obéissant à l'idée de croissance.

Là, les déformations perspectives et les modulations de la lumière truquent les proportions de manière à dynamiser au maximum l'espace, à y multiplier et exacerber les contradictions, à manifester l'exaltation,

⁸⁹ Sergei EISENSTEIN, La Non indifférente nature , p.299.

⁹⁰ Op. cit p.300

l'obsession, la frénésie qui ont conduit à la perception même de cet espace. Là, le décor se construit "selon le schéma du télescope", les lieux se déduisent les uns des autres, s'écoulent l'un dans l'autre comme les tiroirs d'une boîte gigogne, comme les "prisons" du Piranèse.⁹¹

Eisenstein manifeste une attention particulière en ce qui concerne les structures de l'image et les façons de construire une poétique imagée. La métaphore visuelle est le résultat d'une corrélation entre le contexte présenté par le film et la réalité; dans ce cas il y a deux niveaux de la forme: celui de la représentation et celui de la juxtaposition des représentations; et c'est justement ce qu'il entendait par le montage. Il faudrait élargir ce concept, en incluant aussi les juxtapositions à l'intérieur du photogramme. Pour mieux placer et comprendre son oeuvre, on fera un bref parcours historique des idées qui ont pu influencer sa conception du cinéma et de la culture en général.

3.1 EISENSTEIN ET L'IDEOLOGIQUE: PROFIL HISTORIQUE.

Notre intention est de brosser un tableau assez général des principales tendances artistiques de l'époque qui précédait les recherches d'Eisenstein. La préhistoire du cinéma russe est située en 1907 par Luda et Jean Schnitzer. C'est durant cette année qu'un photographe avait tenté de filmer une pièce de Pouchkine, il s'appellait A. Drankov. Le cinéma russe dès ses débuts manifestait une tendance démocratique, le sujet du film était plus important que la forme. Jusqu'à 1917, il y avait une grande fièvre d'adaptations d'oeuvres littéraires au cinéma. Il faudra attendre l'année 1919 pour que l'État reconnaisse l'importance du cinéma. À cette date, Lénine signa un décret donnant naissance au cinéma soviétique, il nationalisait cette industrie. Il savait et surtout reconnaissait l'importance de cet art pour la

⁹¹ Barthélemy AMENGUAL, Que viva Eisenstein! p.383.

propagande du parti. Une nouvelle façon de diffuser l'idéologie de lutte des classes est apparue en pleine guerre civile, il s'agissait de l'Agit-film qui utilisait le cinéma comme film slogan de propagande. Ces courts métrages, conçus comme des tracts, étaient tournés avec des moyens techniques réduits. Cependant ce genre de film ne donnait aucune importance à la forme, car il devrait être accessible à tout le monde, néanmoins, malgré cette facilité d'assimilation par les spectateurs, les Agit-films étaient les premiers films d'idées révolutionnaires.⁹²

Avec Vsevolod Poudovkine, il y a passage des Agit-films aux films d'art. Mais il y avait aussi, en 1925, les Ciné-Oeil de tendance réaliste et naturaliste. Le Kino-Glaz (ciné-œil), fut créé par Dziga Vertov. Ce dernier donnait à la caméra une fonction de monstre de la réalité, néanmoins le montage était très important pour ce type de film: "(...) Tout film du Ciné-Oeil est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à la sortie de la pellicule définitive, c'est-à-dire qu'il est en montage durant tout le processus de fabrication d'un film."⁹³

Mais il faut surtout citer les travaux et les recherches de Lev Koulechov sur le montage dynamique. L'influence que ces courants ont reçue du Proletkoul't était grande. À cette époque tous les arts s'influençaient mutuellement. À l'extrême de l'avant-garde, il y avait les FEKS "La Fabrique des Acteurs Excentriques", dont Eisenstein emprunta des éléments pour sa théorie du montage des attractions. C'était une époque extrêmement riche non seulement en découvertes mais aussi en recherches sur les possibilités esthétiques du

⁹² Luda et Jean SCHNITZER, Histoire du cinéma russe 1919-1940, Pygmalion, Paris 1979.

⁹³ Dziga VERTOV, articles divers reproduits aux Cahiers du cinéma n. 220/21 déc. 1970, in Jean Mitry, Histoire du cinéma, art et industrie, V. 3 p.81.

cinéma. On pourrait citer quelques mouvements artistiques importants de cette époque: le Futurisme à Rome, le Fauvisme, le Cubisme, l'Expressionisme en France et en Allemagne.⁹⁴ A cette même époque, en 1914, le Cercle Linguistique de Moscou, nommé Ecole Formaliste Russe, est fondé par Roman Jakobson, Troubetskoï et Tomachevski.

Lev Koulechov cherchait d'un côté une "force de frappe" pour son montage, tandis que Dziga Vertov mettait l'accent sur le potentiel émotif des actualités. En 1923, avec le Kinopravda, ce dernier a accompli son idéal de ciné-vérité: "arracher les masques", "prendre la vie sur le fait". Il est évident qu'il savait l'importance idéologico-historique que le cinéma était en train d'accomplir. Le premier à avoir considéré le montage comme élément important au cinéma a été Lev Koulechov. Le montage selon lui était le moyen qui déterminait la spécificité du cinéma. La notion de montage chez lui est élargie aussi à la littérature. D'après lui, Pouchkine et Hemingway écrivaient selon les principes du montage. Eisenstein a été son élève et d'après Koulechov il a été le seul à avoir réalisé un cinéma révolutionnaire.

Eisenstein a aussi appris le montage avec Esther Choub. C'était presque au même moment qu'il découvrait l'expressionisme allemand (il a collaboré au tirage russe des films de Fritz Lang). À cette époque, il portait un grand intérêt à l'analyse du mécanisme de l'art "distractif", et de son impact chez les spectateurs. Ces recherches de nouvelles voies d'expression n'empêchaient pas une plongée dans le passé, cette approche était très différente de ce que voulait le Proletkoul. Le Proletkoul, ainsi que les Agit-films désiraient un art entièrement nouveau sans aucun reflet du passé. Cette position était durement critiquée par Lénine.⁹⁵ Cette suppression des traces laissées par le passé était interprétée par Eisenstein

⁹⁴ Jean MITRY, *Histoire du cinéma. art et industrie*, v.3 "Encyclopédie Universitaire" Editions Universitaires, Paris 1973.

⁹⁵ Op. cit p.103.

comme "la suppression de l'institution théâtre en tant que telle, et le remplacement du stade démonstratif de ses succès par l'élévation du niveau de qualification de l'équipement des masses pour tout ce qui concerne la vie quotidienne."⁹⁶

Le théâtre a été très présent dans la vie d'Eisenstein, qui a travaillé comme décorateur au Proletkoul't et aussi pour d'autres metteurs en scène. Il est aussi allé étudier la mise en scène avec Meyerhold et a réalisé à cette époque plusieurs recherches sur la peinture. C'est à la fin des années 30 qu'Eisenstein a précisé la notion de *cinématisme*. Cette notion était le résultat d'un ensemble des propriétés structurales appartenant à toute oeuvre artistique ou pratique symbolique. Il s'intéressait à la dynamique et à la dialectique du mouvement, cette notion n'a rien avoir avec celle de cinétisme.⁹⁷ La notion de cinématisme est distincte de celle de cinétisme pour deux raisons: la première, c'est l'hostilité d'Eisenstein envers les Futuristes Italiens et, la deuxième, c'est son intérêt pour le principe même du mouvement, il veut avant tout en comprendre la dynamique et la nature. Le théâtre a donné naissance au montage des attractions, par attraction Eisenstein entendait tout moment agressif que subit le spectateur. La différence avec le pathétique réside dans la possibilité de calculer le degré de ces émotions choc. N'oublions pas qu'il avait aussi un grand intérêt par le théâtre Nô et Kabuki. Son expérience du théâtre lui fit découvrir qu'il devait trouver un autre moyen d'expression, plus global, dont les possibilités pourraient intégrer des arts comme la peinture, la musique et le théâtre. C'est dans ce contexte que le cinéma n'a pas tardé à occuper la place d'un art intégrateur.

⁹⁶Sergei EISENSTEIN, Le film: sa forme son sens, p.15.

⁹⁷ Sergei EISENSTEIN, Cinématisme peinture et cinéma p. 8-9, Editions Complexe, Bruxelles.1980.

3.2 LE MONTAGE COMME INSTRUMENT IDEOLOGIQUE

En s'engageant dans le cinéma, Eisenstein a vu la nécessité d'élargir sa théorie du montage. D'abord le concept de montage a dû être étendu, étant donné qu'il était aussi utilisé dans d'autres domaines tels que le photomontage, le collage, la littérature, etc. Dans le cinéma il ne s'agit pas d'un simple collage de fragments, d'ailleurs le terme fragment montre bien qu'il existe une différence entre un raccordement linéaire et un raccordage basé sur un montage des attractions. Avec ce type de montage, Eisenstein pensait avoir découvert une formule qui pourrait prévoir la réaction des spectateurs vis-à-vis des scènes. La différence entre l'attraction et le truquage réside dans le fait que le truquage trouve sa finalité en lui-même, tandis que l'attraction va chercher les réactions chez les spectateurs. On remarque une sorte d'ambiguïté dans sa théorie des attractions, si d'un côté le truquage prévoit d'avance l'effet désiré en lui-même, l'attraction prévoit cet effet en dehors d'elle, mais avec une certitude émotionnelle de ce qui pourrait se passer, ou être appréhendé chez le spectateur.

Avec le montage, les possibilités symboliques au cinéma sont multipliées et enrichies. Le plan est la cellule du montage, mais les images-choc sont des fragments qui vont être montés de façon à donner un sens au thème présenté par le film. L'image a un aspect évocateur et aussi un aspect fragmentaire basé sur l'idée de juxtaposition dans la création d'une image thème, ou des images-choc. Cette approche de l'image a été mise en opposition avec l'idée que cela rendait le film fragmentaire. C'est pour cette raison qu'Eisenstein a élargi cette notion en lui donnant un sens constructif de rassemblement des matériaux expressifs et non pas d'un *cutting*. Le mot français "montage" est plus riche de sens, tandis que le mot anglais a un sens technique qui ne permet pas une compréhension de toutes les étapes existantes dans la construction d'un film.

Dans son article de 1929⁹⁸, il expose plusieurs types de montage. Le premier est le montage métrique qui est en relation avec le montage rythmique, étant donné que celui-ci doit donner une sorte de "pulsation" dans la dynamique du film. Il faut noter que la notion de pulsation est très proche de celle de rythme. Le montage tonal succède au montage rythmique, c'est ce montage qui donnera un poids émotionnel au montage rythmique. Le montage harmonique est le dernier degré que peut atteindre le montage tonal. Ainsi, en exposant ces trois sortes de montage, on remarque une analogie avec la musique, dans le sens où les termes et leurs fonctions sont les mêmes.

Dans l'article que publia Eisenstein en 1938⁹⁹, la question du montage va s'enrichir dans la mesure où il aura une vision plus globale du cinéma, de l'acteur et du spectateur. Mais c'est surtout le concept d'image qui prendra un corps, grâce au montage qui est un grand créateur de ce genre d'implication raison/émotion. Et c'est dans cette perspective que le montage est un instrument idéologique, car il entraîne le spectateur dans la démarche de l'auteur. Le montage est ici un grand manipulateur de la réalité, surtout en ce que concerne le principe du montage des attractions qui envisageait un calcul exact de ce qui allait se produire chez le spectateur. Cela doit partir du présupposé que le montage offre une vision dominatrice, qu'il manipule et attribue un sens au récit. Certes, il ne doit pas y avoir de mécompréhension chez le spectateur de certains symboles et métaphores au cinéma. C'est là une grande erreur de la part d'Eisenstein. Le grand défaut de ce genre de conception, c'est qu'il offre une vision un peu idéalisée, même mécanisée des réactions des spectateurs vis-à-vis d'un film. Cependant il s'agit ici d'un cinéma prolétarien, le public est une classe sociale, c'est peut-être de cette façon qu'Eisenstein envisageait la compréhension de ses films.

⁹⁸Sergei EISENSTEIN, Le film:sa forme, son sens, p.63.

⁹⁹ Op. cit., p. 213.

Le principe idéologique a pour fonction d'intégrer les masses. Cette intégration suppose que le spectateur et le réalisateur partagent une croyance et une intentionnalité communes. Cela peut être expliqué d'une part par ce qui est montré intentionnellement par le réalisateur et d'autre part par une croyance de la part du spectateur.

Rappelons que l'on n'a pas un monde objectif sur l'écran, on a un mélange de réel et d'irréel. Maintenant on peut montrer les choses autrement, on peut pousser plus loin l'utilisation des symboles et des tropes. Le montage est un principe de production, production de sens surtout idéologique. Cette production obéit à une structure établie par l'ensemble des éléments qui constituent le langage filmique. C'est dans cette perspective que la notion du style ou "façon de montrer" prend une importance capitale dans le film. La forme est une des grandes préoccupations chez Eisenstein; dans le domaine de la composition, on a des concepts comme l'organique et le pathétique qui sont des moyens de production de la forme.

3.3 LE PATHÉTIQUE ET L'IDÉOLOGIQUE

Dans cette dernière partie, on essaiera de montrer les implications idéologiques du pathétique. D'abord le pathétique a deux dimensions: une psychanalytique, de catharsis, et l'autre de participation sociale. C'est sur cette dernière que l'on mettra l'accent. Cette participation du sujet dans le pathétique ne se fait pas sans croyance et sans un investissement de sa part. C'est à ce moment que le discours idéologique a une dimension de mémoire collective. La croyance au cinéma ne se fait pas sans une *fascination* chez le spectateur, cette *fascination* est liée à une identification qui se fait à la mesure que le spectateur participe, soit

par le mode de l'être avec ou de l'être comme. Pour qu'il y ait cette extase, il faut une insertion dans le discours idéologique. De quelle façon le sujet fait cette insertion dans le discours idéologique? Dans le film on pourrait dire que c'est au niveau des attentes sociales et politiques que l'individu fait son choix. La question de l'identification et de projection revient à ce niveau primaire. Le deuxième niveau serait celui d'une introjection ou assimilation du discours idéologique faite par l'individu.

La notion de pathétique est associée à une notion de croissance ou plutôt d'évolution liée à des attentes qui évoluent à chaque instant, le passage d'une qualité à une autre. Il serait intéressant d'établir un rapport entre l'extase qui semble être le but ultime des films révolutionnaires et une sorte de catharsis collective, résultat d'une interaction film/spectateur. Dans la mesure où le thème évolue, mes attentes en tant que sujet social évoluent aussi, c'est pour cela que le pathétique se situe aussi dans un contexte historique et social. La possibilité de vivre des moments historiques qui s'accomplissent est le plus haut degré du pathétique. La notion d'organique est présente dans ce sentiment d'unité dans l'oeuvre, le pathétique est la forme la plus haute de l'organique. Pour qu'une oeuvre soit organique, il faut que dans sa structure il y ait une interpénétration de ses parties constitutives. Le pathétique naît d'une nécessité de donner à l'oeuvre une expansion expressive non seulement au niveau de la forme, mais aussi au niveau du contenu. On remarque que cette possibilité de créer une intensité émotive au niveau plastique est importante pour engendrer la croyance à l'idéologique. Et cette notion de croyance ne peut pas être séparée de celle de communauté et de collectivité. L'appartenance à une communauté a une visée historique, c'est ici que le cinéma acquiert une dimension de mythe, de répétition et d'une mémoire historique. La question du pathétique est subordonnée à la question de la création. Le vouloir créateur de l'auteur est le pathétique par excellence. Le pathétique correspond à un état d'inspiration,

caractérisé par Eisenstein comme une sorte de communion avec la nature. L'artiste est une sorte d'obsédé qui échappe aux temps et dont les œuvres font écho. En d'autres mots, un film pathétique est porteur d'une dimension qui cherche à intégrer et en même temps à légitimer les valeurs, croyances, et idéologie des films révolutionnaires. Dans cette approche, on peut facilement voir dans le film une forme d'utopie, grâce à cette possibilité d'effectuer une sorte de "fusion d'horizons"¹⁰⁰ de nos attentes présentes dans l'histoire avec celles tournées vers le futur. En effet, l'imaginaire social opère soit au niveau de l'idéologie ou de l'utopie.

Nous nous intéresserons ici aux aspects légitimateur et intégrateur de l'idéologie. D'après Ricoeur¹⁰¹, la légitimation de l'autorité ou de l'idéologie dominante est essentielle pour la croyance. Le phénomène d'autorité cherche, dans le discours, un pouvoir de persuasion. Dans les films d'Eisenstein, cette recherche au niveau du discours idéologique est faite dans la mesure où elle montre dans cette dimension légitimatrice, un caractère intégrateur. C'est pour cela que ses films s'adressent aux "masses". Une façon de montrer ce pouvoir intégrateur de l'idéologie, c'est en faisant appel à un "espoir", un idéal de vie à atteindre. C'est sans doute, l'aspect positif de l'idéologie et de l'utopie. Bloch¹⁰² affirme que l'art repose sur une conception esthétique basée sur une conscience utopique. Chez lui, l'idéologie devient utopie quand elle participe à un avenir. La notion d'anticipation est un concept clef dans sa théorie de l'utopie. Ce qui rend l'approche de cet auteur "commune" à celle d'Eisenstein, c'est le fait de donner à l'art une dimension sociale. L'art est un outil indispensable à l'histoire et aux sciences sociales. Il est un stimulant social, une forme de

¹⁰⁰ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁰¹ Paul RICOEUR, "L'idéologie et l'utopie: Deux expressions de l'imaginaire social", in *Du texte à l'action* Essais d'Herméneutique, II, p.379-392, Paris, Seuil 1986.

¹⁰² Gert UEDIENG, "L'art comme utopie-remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez Bloch" in *Utopie et marxisme selon Ernst Bloch*, Paris, Payot, 1976.

résistance et d'expression qui transcende le cadre de l'esthétique, qui va *au-delà*.. Cet au-delà est quelque chose qui est à venir, car l'art anticipe un avenir où l'utopie trouve sa place, son *topos* .

En effet, il n'est pas difficile de trouver dans les films d'Eisenstein des caractéristiques qui sont à la fois idéologiques et utopiques. Le *Novum* esthétique, tel qu'annoncé par Bloch,¹⁰³ peut aussi être identifié dans ses œuvres, dans la mesure où il n'est pas une répétition mécanique de l'expérience humaine, il est une sorte de non-encore-conscient, car l'activité utopique se fonde sur les rêves diurnes. Ces derniers sont une sorte de *topos* intérieur, un lieu d'imagination et de désir, c'est pour cette raison que la catégorie du non-encore-conscient est une forme du pré-apparaître. Le film est le lieu utopique par excellence. Il a les trois fonctions de la conscience anticipante: rêves diurnes, espérance, sentiment de révolte contre l'oppression et la désaliénation. Ces trois fonctions doivent être situées dans l'horizon de la fonction anticipatrice qui est l'horizon d'une réalisation du possible et de l'action. D'ailleurs le projet d'une esthétique du pré-apparaître est intéressant dans la mesure où le concept d'anticipation a quelque chose d'intentionnel. L'art en étant le lieu de l'utopie, et cette dernière en étant une puissance d'anticipation. En outre, l'esthétique du pré-apparaître rompt avec tout rapport contemplatif à l'égard de l'art, car l'art nous fait réfléchir, elle nous délivre du fatalisme (et de l'angoisse de l'être-pour-la-mort de Heidegger). L'utopie exprime l'espérance des "masses".

La question du montage a été abordée par cet auteur de façon à ce que les différences entre le montage et le collage soient bien claires. Le montage constitutif, contrairement au collage, prend les meilleurs morceaux et construit avec d'autres formes. C'est un montage

¹⁰³Arno MUNSTER, Figures de l'utopie dans la pensée de Ernst Bloch, Paris, Aubier, 1985.

sans un but d'exploitation, il construit avec ces fragments les particules d'un autre langage. Cette tendance du montage vers le provisoire est due en partie à sa propre dynamique de construction et de cristallisation de nouvelles formes.

Walter Benjamin, a fait une analyse fort intéressante des moyens de reproduction artistiques et de leurs influences sur l'authenticité des oeuvres d'art. La photographie et le cinéma ont bouleversé en peu de temps certains concepts esthétiques qui ont dû s'élargir, ou même disparaître, telles que les notions de beauté et de vérité. Ses critiques au sujet du cinéma parlant sont identiques à celles d'Eisenstein et des autres cinéastes russes. Le point de rencontre de ces deux approches du cinéma parlant repose sur la facilité et la massification que le cinéma pourrait accomplir en peu de temps. Chez Eisenstein, l'accent est mis sur une perte au niveau esthétique du film. Chez Benjamin, l'accent est mis au niveau d'une politique de favorisation des intérêts de l'idéologie dominante.

Les formulations benjaminienne eu égard à la technique de la photo et du cinéma s'accordent du reste avec la façon dont les autres philosophes de la théorie critique ont jugé le fascisme, qui, pour eux, voulait ne rien changer au régime de la propriété et en même temps mobiliser toutes les possibilités que présentait la technique. Or, la reproduction massive d'images ne signifie pas seulement un changement qualitatif de la réalité objective, où image et réduplication sont indiscernables l'une de l'autre, mais aussi, comme nous l'avons déjà indiqué, un changement qualitatif du côté subjectif.¹⁰⁴

Un autre point intéressant chez Benjamin, c'est la différence faite entre le jeu des acteurs de théâtre et de cinéma. Ce qui est important à retenir c'est l'importance de la caméra

¹⁰⁴ Willem VAN REIJEN - "L'art de la crise l'esthétique politique de Walter Benjamin", in Walter Benjamin et Paris, p. 424.

comme intervenant technique dans le jeu de l'acteur. Dans le théâtre il est question d'une performance, tandis qu'au cinéma ce sont des moyens techniques comme la caméra, qui prennent position vis-à-vis des performances des acteurs. Le montage donne la possibilité de sortir de ce qu'il appelle domaine de la "belle apparence".

Malgré certaines remarques fort intéressantes au niveau du processus idéologique qu'a accompli le cinéma en peu de temps, ses analyses semblent porter sur certains types de films. Il nous semble que les films dont il parle sont des films qui n'ont pas une diégèse: "Rien de tel au cinéma; à peine l'oeil saisit une image que déjà elle a cédé la place à une autre; jamais le regard ne réussit à se fixer."¹⁰⁵ D'après cette remarque, il est évident que le film en question doit être quelque chose d'expérimental, sans aucun enchaînement au niveau narratif. Alors il est impossible d'avoir une sorte de discours intérieur ou même une relation d'identification de la part de certains spectateurs.

Avec le cinéma et la photographie, l'oeuvre d'art est partout, elle s'est émancipée, elle n'est plus dépendante d'un rôle rituel, elle est, donc, politiquement efficace. Or, c'est grâce à cette possibilité d'atteindre les masses que le cinéma élimine la catégorie de distance qui caractérise l'Aura. Le montage a permis une réorganisation des images et une reconfiguration qui les rendaient plus proches d'une vérité. La connaissance révolutionnaire, d'après lui, doit se fonder sur la force explosive des images dialectiques. On voit que ses idées sont identiques au principe du montage dialectique chez Eisenstein, pour lequel la notion de choc était extrêmement importante. Mais cette notion de choc a aussi une dimension traumatique, c'est ce qu'il appelle "perception traumatisante", étant donné que le spectateur est atteint par des images qui sont comme des *projectiles*. Dans un court article paru dans les Cahiers du

¹⁰⁵ Walter BENJAMIN, Oeuvres-Poésie et révolution, essais traduits de l'allemand par M. Gandillac, Paris, Les Belles Lettres, 1971.p.204.

cinéma¹⁰⁶, on voit que sa position était plus nuancée par rapport à celle de son article "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée".

Il fait une distinction importante entre le cinéma révolutionnaire et le cinéma bourgeois, cette démarche est importante parce qu'elle nous repose le problème de l'efficacité idéologique dans les films russes, ce principe est une sorte d'organisation et de construction faite par le montage. L'exemple d'un film révolutionnaire réussi est le Cuirassé Potemkine. Un autre point de rencontre chez Benjamin et Eisenstein, c'est le rejet de l'idée du cinéma comme étant un pur divertissement qui n'offre aucune possibilité de réflexion chez le public. D'après Benjamin, le public au cinéma est un examinateur qui se distrait. Pour Eisenstein, le spectateur est plus important que l'acteur. En ce qui concerne le montage, l'analogie benjaminienne caméraman/chirurgien est aussi proche de la perspective eisensteinienne, car le caméraman et le chirurgien doivent voir les choses en profondeur sans perdre de vue la notion d'organisme, d'unité.

Un autre texte de Bloch¹⁰⁷ sur le cinéma nous a fortement impressionné. Cette fois, le cinéma a des relations avec la pantomime et avec le rêve éveillé. D'après lui, le cinéma relève de la pantomime puisque l'activité de l'acteur est essentiellement mimique. On pourrait, en suivant cette approche, faire une remarque: il s'agit probablement plus d'une activité mimétique que mimique. D'après nous, le jeu de l'acteur est plus proche d'un mimétisme que d'une mimique. Cela est dû à un processus d'introjection fait par l'acteur des caractéristiques propres aux personnages qu'il doit jouer, ça serait une sorte de typage, dans le sens

¹⁰⁶Walter BENJAMIN, "Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schmitz) par Walter Benjamin", Cahiers du Cinéma, n.226-227, janvier-février, 1971, p.16-17.

¹⁰⁷ Ernst BLOCH, Le Principe espérance V. I, Paris, Gallimard, 1976. P.466-487.

eisensteinien.¹⁰⁸ En outre, Bloch semblait très positif envers le cinéma parlant. Ce qui est surprenant dans son analyse du cinéma parlant, c'est la coïncidence avec le point de vue d'Eisenstein en ce qui concerne la musique comme amplificateur émotionnel des scènes. Bloch nous dit que le son devient le geste de l'objet. C'est une position partagée par Adorno et Eisler, dans le sens où la musique avait une fonction autre que de répéter synesthésiquement la même chose que l'image. Le mouvement au cinéma est important pour la production d'une pantomime des choses. Il nous cite deux films d'Eisenstein: Le Cuirassé Potemkine et Octobre. Cependant, il n'épargne pas l'industrie d'Hollywood, en disant que cette dernière est une usine de poison, étant donné qu'elle met accent sur le côté négatif de l'utopie. Les films réalistes sont une sorte de miroir d'une espérance critique des attentes de l'homme.

¹⁰⁸ Au sujet de la question de la *mimēsis*, voir chapitre I, pp.3 et 4.

CONCLUSION

Ce que l'on pourrait conclure des analyses proposées ne constitue pas une conclusion achevée. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'il serait très difficile d'admettre que le problème du montage a été analysé de façon à tenir compte de tout son champ d'action. Cependant, en ce qui concerne une esthétique du cinéma, ce problème doit être vu comme une démarche esthétique fondamentale. C'est grâce à ce procédé, que le cinéma a pu s'enrichir et devenir un langage. D'ailleurs, comme on a vu au premier chapitre, le terme langage est pris ici dans un sens large, communicationnel. Les démarches d'Eisenstein et même d'autres cinéastes comme Pasolini, pour la construction d'une grammaire cinématographique, nous ont permis de constater qu'un tel projet est impossible, étant donné les difficultés trouvées au niveau des codes et des unités de base qui sont très différentes en littérature et au cinéma. C'est à ce niveau que cette démarche nous a éloigné d'une sémiotique du cinéma, vu que les études faites jusqu'à maintenant tombent toujours au sein de controverses telles que, par exemple: la recherche d'une spécificité au cinéma et l'application de concepts propres au langage verbal dans le langage imagé.

Le montage est sans doute un problème essentiel pour l'esthétique du cinéma, il a favorisé tout un changement au niveau des concepts esthétiques, tels que : vérité, authenticité, unicité et beauté. L'art prend une dimension sociale, il devient un élément important de l'idéologie, et cette idéologie est dépendante d'une sorte d'identification de la part des groupes sociaux concernés. C'est à ce moment qu'une analyse psychanalytique au niveau de la représentation nous a permis l'usage des concepts tels que identification et transfert.

L'un des moments les plus appréciés de ce travail, fut la découverte de quelques écrits de Ernst Bloch sur le cinéma. Bloch a une vision plus optimiste que celle de Walter Benjamin. On pourrait comparer son optimisme à celui d'Eisenstein, qui voyait dans le cinéma une sorte de transformateur de la société. Bien que, dans les Agit-prop ou Agit-film, il s'agissait de films de propagande au service du Parti, ses films cherchaient une sorte d'efficacité idéologique et plastique. En effet, cette dimension idéologique du cinéma chez les trois auteurs, Bloch, Eisenstein et Benjamin, est vue comme un moyen puissant d'expression dont l'idéologie dominante pourrait bien se servir. Cependant, l'idée de l'organicité, d'une union entre la raison et le sentiment, a fait un grand pas vers une approche autre que celle du cinéma documentaire, car le but recherché dans le montage, c'est le pathétique, l'ex-stasis, la sortie hors de soi. Et c'est dans cette perspective que le cinéma devient une sorte de place pour l'utopie, dont le montage n'est plus qu'un simple découpage ou collage; il est un instrument, une méthode de construction et de composition. Un autre concept important pour le montage au cinéma est celui du discours intérieur. En effet, le cinéma n'atteindra jamais un but idéologique, esthétique ou narratif sans cette sorte d'anticipation que fait le spectateur tout en participant au déroulement du film.

En outre, on doit considérer que les mouvements artistiques et les importants travaux faits à l'époque par d'autres grands cinéastes russes comme: Koulechov, Poudovkine, Dziga Vertov, ont influencé énormément la conception du montage chez Eisenstein. Ce que l'on a pu constater chez lui, c'est le manque de références explicites à une bonne partie des idées et théories soutenues par d'autres intellectuels. C'est un défaut qui, d'après Aumont, est une conséquence de sa personnalité narcissique et aussi d'un manque de clarté dans la plupart de ses concepts. C'est d'ailleurs une remarque qui, d'après Jacques Aumont, lui a été souvent faite. Selon lui, Eisenstein n'a jamais appliqué une théorie dans le sens scientifique. On

pourrait citer, entre autres, le concept d'organique et celui du monologue intérieur. Comme on a vu dans le premier chapitre, Eisenstein ne fait pas allusion aux travaux existants auparavant, l'idée d'une parfaite union tout/parties existait depuis longtemps. Il semble ne pas connaître, non plus, la théorie d'Eichenbaum; ce qui est étonnant puisqu'elle était déjà connue en 1915.

Cependant cela ne veut pas dire que sa démarche n'était pas originale. On remarque une évolution dans sa théorie du montage, par exemple: le passage du montage des attractions au montage intellectuel, l'évolution et le remplacement du concept d'image choc à celui du pathétique, et ensuite, la notion d'extase comme conséquence de cette dernière.

Néanmoins, sa préoccupation à propos du spectateur nous a permis de voir une sorte de théorie psychanalytique très proche de ce qui se fait actuellement. La question de la forme et de l'idée de choc, font partie maintenant du vocabulaire esthétique. La question de la forme doit être pensée en termes de réflexion sur le travail de l'artiste: le "je" créateur et sa pratique matérielle. L'art est la production d'une expression vécue et non pas une simple traduction de sentiments. Il est intéressant de noter que tout ce débat sur le montage aurait pu se centrer sur un aspect seulement: l'idéologique. En effet, c'est l'un des aspects les plus riches du montage, étant donné les nombreuses discussions au niveau du théâtre brechtien et de l'esthétique de Lukàcs. Néanmoins, une analyse purement idéologique aurait tendance à faire glisser la dimension esthétique vers une politique. C'est pour ce motif que l'on a préféré s'occuper du montage de façon à ce que ce problème puisse être analysé à l'intérieur d'une esthétique du cinéma.

En insistant sur ces trois aspects du montage; symbolique, psychanalytique et idéologique, on a pu montrer quelques concepts fondamentaux de la théorie eisensteinienne du montage. On mettra en relief cinq points fondamentaux dans sa théorie du montage:

Le premier point repose sur une conception dialectique de choc d'images, cette idée de choc a un caractère d'efficience, surtout au niveau idéologique; c'est le montage des attractions. L'idée d'attraction avait aussi pour but de calculer les émotions chez le spectateur. C'est pour cette raison que le public devrait être le plus homogène possible. On pourrait comparer l'idée d'attraction à celle de l'effet-surprise dans l'épopée.

Comme deuxième point important, on pourrait citer l'importance du contexte pour la compréhension du film, la notion de fragment a été un point très intéressant pour l'analyse des différences mot/plan. C'est grâce à cette idée de juxtaposition d'images que l'on peut parler des tropes au cinéma. Le montage est une mise en rapport dont l'image est un élément comportant un potentiel évocateur. Rappelons que, d'après Eisenstein, c'est dans les relations entre les images qui réside l'essence du cinéma.

Le troisième point important est celui de l'abandon d'une théorie réflexologique de la compréhension du film chez le spectateur. Eisenstein a remplacé l'idée d'attraction par celle de pathos. Ce remplacement représente une évolution importante car la relation entre les images va être plus importante que l'idée de choc. Un point intéressant à noter, c'est la proximité du pathétique aristotélicien avec le pathétique eisensteinien. Chez Aristote, le pathétique était une action qui avait pour but de faire souffrir ou périr le spectateur, chez Eisenstein le but est le même.

La notion de pathétique et la notion d'extase sont le quatrième point important, car il y a un glissement d'intensité émotive du pathétique vers l'extatique. C'est un glissement d'une qualité vers une autre. Le montage vise maintenant une séduction et non plus un choc. On a trois moments importants dans l'extase:

- 1) inspiration par l'objet ou l'idée du thème.
- 2) l'extase est provoquée par l'intensité de l'émotion.
- 3) intégration du thème et de son ordre grâce à la recreation exacte de ce processus par les moyens de la matière et du thème. L'extase est l'union pathétique du sentiment et du concept, c'est le résultat d'une parfaite union raison/émotion.

Et comme cinquième et dernier point, nous retenons la notion d'organique. C'est grâce à cette notion que l'on peut d'une certaine façon envisager les autres. L'organique consiste en une parfaite union du tout et de ses parties, ayant comme élément de base: l'homme. L'organique a pour idée principale le principe de croissance, il est en fonction d'une loi de genèse et de développement.

L'utopie est une perspective intéressante à explorer dans les films d'Eisenstein. Il serait possible, par exemple, de tenter d'y appliquer les concepts esthétiques développés par Ernst Bloch. Dans son approche de l'art, l'utopie est à la fois engagée dans une dimension sociale et dans un cadre esthétique et psychanalytique (les pulsions). Une autre approche importante à développer serait la confrontation du montage eisensteinien avec le montage brechtien. La notion d'organique serait intéressante à explorer chez ces deux auteurs étant donné que chez Brecht, il y avait une opposition entre l'esthétique du montage et l'esthétique de la croissance qui serait l'équivalent de l'organique eisensteinien.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES D'EISENSTEIN

EISENSTEIN , Sergei - *Au - delà des Etoiles* , Paris , Union Générale d'Éditions.1974.

EISENSTEIN , Sergei - *Le Film : Sa Forme /Son Sens*, Paris,Christian Bourgois Editeur. 1976.

EISENSTEIN, Sergei - *Mettre en Scène*, Paris , Union Générale d'Éditions.1973.

EISENSTEIN , Sergei - *Memorias Imorais, Uma Autobiografia*, Sao Paulo, Companhia das letras, 1987.

EISENSTEIN , Sergei - *Ma Conception du Cinéma*, Paris, Editions Buchet /Chastel, 1971.

EISENSTEIN, Sergei, *Cinématisme Peinture et Cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe, 1980.

EISENSTEIN, Sergei, *La Non Indifférente Nature V. I et II*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

AUTRES AUTEURS

ADORNO, Theodor W et Hanns EISLER, *Musique de Cinéma*, Paris, L'arche, 1972.

AUMONT. J, BERGALA. A, MARIE. M, VERNET. M, *Esthétique du Film*, Paris, Nathan, 1983.

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan,1990.

AUMONT, Jacques, *L'Analyse des Films*, Paris, Nathan, 1988.

AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Editions Albatros, 1979.

AMENGUAL, Barthélemy, *Que Viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980.

ARISTOTE, *Rhétorique*, livre III chapitre IV, "De L'Image ou Comparaison", Paris, Garnier, 1944.

ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée Visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.

ARISTARCO, Guido - *Historia de las Teorias Cinematograficas*, Barcelona, Editorial Lumen.1968.

BATICLE, Yveline - *Clés et Codes de l'Image*, Paris, Editions Magnard.1985.

BARTHES, Roland, "Elements de Sémiologie", in *Revue Communications* n. 4, Paris, Seuil, 1964. p.114-130.

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres-Poésie et Révolution*, Essais traduits de l'allemand par M. Gandillac, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

BLOCH, Ernst, *Experimentum Mundi -Question, Catégories de L'Elaboration*, Praxis. Paris, Payot, 1981.

BLOCH, Ernst, *Héritage de ce Temps*, Paris, Payot, 1978.

BLOCH, Ernst, *Le Principe Espérance*, V. I, Paris, Gallimard, 1976.

- BIRO, Yvette, *Mythologie Profane Cinéma et Pensée Sauvage*, Paris, Université Lherminier, 1982.
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros, 1978.
- BONITZER, Pascal, "Réalité de la Dénotation", Paris, *Cahiers du Cinéma* n. 228, 1971, p.39.
- BERGSON, Henri, *L'Evolution Créatrice*, Paris, P.U.F, 1962.
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Formes Symboliques*, V.I, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- CHEVASSU, François, *L'Expression Cinématographique les éléments du film et leurs fonctions*, Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1977.
- COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai Sur Les Principes D'une Philosophie Du Cinéma*, Paris, P.U.F, 1958.
- CHION, Michel, *Le Son au Cinéma*, Paris, Editions d'étoile, collection Essais, 1985.
- COMOLLI, Jean-Louis, "Technique et Idéologie" in *Cahiers du Cinéma* , .229,230, 231, Paris, 1971.
- COCULA Bernard et PEYROUTET Claude, *Sémantique de L'Image*, Paris, Librairie Delagrave, 1986.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem Movimento*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique*, tome II, Paris, P.U.F, 1967.

DENIS, Michel, *Les Images Mentales*, Paris, P.U.F, 1979.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination Symbolique*, Paris, Quadrige, P.U.F, 1984.

EICHENBAUM, Boris, "Problèmes de ciné-stylistique", in *Cahiers Du Cinéma*, n. 220-221, 1970.

ENGELS, Friedrich, *Dialectique de la Nature*, Paris, Editions Sociales, 1975.

ECO, Humberto, *Tratado Geral de Semiotica*, Sao Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 1976.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1968.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'Esprit Et Sa Relation A L'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des Rêves*, Paris, P.U.F, 1967.

FREUD, Sigmund, *Freud Choix de Textes*, rassemblés par, M. TH. LAVEYSSIERE , Paris, Masson, 1977.

FULCHIGNONI, Enrico, *La Civilisation de l'Image*, Paris, Payot 1969.

FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, LA Vision et L'Imagination*, Paris, Denoël Gonthier, 1983.

FRANCASTEL, Pierre, *Art et Technique*, Paris, Editions Denoël, 1983.

GOMBRICH, E.H, *L'Art et L'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971.

GAUDREAULT, André, *Du Littéraire au Filmique Système du Récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1973.

GROUPE m, DUBOIS, J. EDELINE, F. KLINKENBERG, J.M.MINGUET, P.PIRE, F. TRINON, H. *Rhétorique Générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970.

GARRONI, Emilio, "Langage verbal et éléments non-verbaux dans le message filmico-télévisuel" in *Cinéma, Théories, Lectures*, n. spécial de la Revue d'Esthétique, Paris, Klincksieck, 1978.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une Théorie du Langage*, Paris, Editions de Minuit, 1971.

HOLENSTEIN, Elmar, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers, 1974.

HUYGHE, René, *Formes et Forces de l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971.

HURBON, Laënnec, *Ernst Bloch Utopie et Espérance*, Paris, Cerf, 1974.

JAKOBSON, Roman, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

KOZLOV, Leonid, "De l'hypothèse d'une dédicace secrète", *Cahiers du cinéma*, n.226227, janvier-février 1971.p.57-66.

LINDEKENS, René, *Essai de Sémiotique Visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976.

LAMBLIN, Bernard, *Art et Nature*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

LACHAUD, Jean-Marc, *Marxisme et Philosophie de l'art*, Paris, Editions Anthropos, 1985.

LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et Idéologie*, Paris, Editions Sociales, 1971.

LOTMAN, Yuri - *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa , 1980.

LAVRADOR, F. Gonçalves - *Estudos de Semiótica Filmica, Introdução Geral e prolegômenos*, Porto ,Edições Afrontamento, 1984.

LAVRADOR , F. Gonçalves - *Estudos de Semiótica Filmica - Fascinação e Distanciamento*, Porto, Edições Afrontamento, 1984.

MUKAROVSKY, Jan - *Estudos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa , 1981.

METZ , Christian - *A Significação no Cinema*, Sao Paulo, Coleção Debates Editora Perspectiva, 1980.

METZ, Christian- *Linguagem e Cinema*, Sao Paulo, Coleção Debates , Editora Perspectiva , 1980.

METZ, Christian - *O significante Imaginario*, Lisboa, Livros Horizonte ,1980.

METZ, Christian, "L'étude Sémiologique du langage cinématographique: A quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" in *Cinéma Théories Lectures*, n. spécial de la revue d'esthétique, Paris, Klincksieck, 1978.

METZ, Christian, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

METZ, Christian, "Le Film de Fiction et son Spectateur" in *Psychanalyse et Cinéma*, Revue *Communications* n.23, Paris, Seuil, 1975.

MARTIN, Marcel, *Le Langage Cinématographique*, Paris, Les Éditions Français LÉIRIS, 1977.

MOUSSINAC, Léon, *Le Cinéma Soviétique*, Paris, Gallimard, 1928.

MITRY, Jean- *Esthétique et Psychologie du Cinéma* - V.I Les Structures et V.II les formes, Paris, Editions Universitaires, 1968.

MITRY, Jean, "Problèmes Fondamentaux du Montage au Cinéma des Années Vingt" in *Collage et Montage au Théâtre et dans les autres Arts*, Lausanne, La Cité- L'Age d'Homme, 1978.

MITRY, Jean, *Histoire du Cinéma Art et Industrie*, V. 3, Encyclopédie Universitaire, Paris, Editions Universitaires, 1973.

MITRY, Jean, *Le Cinéma Expérimental histoire et perspectives*, Paris, Editions Seghers, 1974.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1958.

MOLINO, Jean, SOUBLIN, Françoise et TAMINE, Joëlle, "La Métaphore" *Revue Langages* n. 54, Paris, Didier Larousse, 1979.

MOREAU, François, *L'Image Littéraire*, Paris, Société d'Editions d'Enseignement Supérieur, 1982.

MONTANI, Pietro, "Le Seuil Infranchissable de la représentation. Du Rapport Cinéma Peinture chez Eisenstein", in *Cinéma et Peinture approches* sous la direction de Raymond Bellour *Ecritures et Arts Contemporains*, Paris, P.U.F, 1990.

MEUNIER, Jean-Pierre, *Les Structures de l'Expérience Filmique, L'identification Filmique*, Louvain, Centre Technique de Diffusion, Librairie Universitaire, 1969.

MUNSTER, Arno, *Figure de L'Utopie dans la Pensée de Ernst Bloch*, Paris, Aubier, 1985.

- NOGUEZ, Dominique - *Cinéma : Théories , Lectures*, n. spécial de la revue d'Esthétique, Paris , Klincksieck, 1978.
- LOUDART, Jean- Pierre, "Notes pour une théorie de la représentation", Paris, *Cahiers du Cinéma*, n.228, p.43-45, 1971.
- PLATON, *Oeuvres Complètes - La République livre III*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICOEUR, Paul, "L'idéologie et L'Utopie: Deux expressions de l'imaginaire social" in *Du texte à l'action*, Essais d'Herméneutique, pp.379-392, Paris, Seuil, 1986.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De La Littérature au Cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970.
- SCARPETTA, Guy, *L'Artifice*, Paris, Bernard Grasset, 1988.
- SOURIAU, Etienne, *L'Univers Filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969.
- SCHNITZER, Jean et Luda, *Histoire du Cinéma Soviétique 1919-1940*, Paris, Pygmalion, 1979.
- SKOLOVSKI, Viktor, *Cine e Lenguage*, Barcelona, Editorial Anagrama , 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil , 1977.
- TAMBA-MECZ, Irène, *Le Sens Figuré*, Paris, P.U.F, 1981.
- UEDING, Gert, "L'art comme Utopie- Remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez Ernst Bloch," in *Utopie Marxisme Selon Ernst Bloch*, Paris, Payot, 1976.

VAN REIJEN, "L'art de la critique L'esthétique Politique de Walter Benjamin" in *Walter Benjamin et Paris*, colloque international 27-29 juin 1983 édité par Heinz Wismann, Paris, Cerf, 1986. p.421-432.

VERNANT, Jean -Pierre, *Religions, histoires, raisons*, Paris, François Maspero, 1979.